Mozart's Opern.

Kritiſche Erläuterungen

von

Alexander Oulibicheff,

Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft zu St. Petersburg.

Aus dem franzöſiſchen Originale

überſetzt von

C. Koſmaly.

Mit einer Einleitung und Nachrichten über den Verfaſſer

von

Dr. A. Kahlert.

Ungültig
WISMAR.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1848.

Sächsische
Landesbibliothek
22. JAN. 1975
Dresden

G

Einleitung.

Ein in der Leipziger Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung — Jahrgang 1844 Nr. 17 f. — von mir gelieferter Aufſatz über das bedeutende Werk von Oulibicheff: „Biographie de Mozart“ etc. worin ich den Wunſch äußerte, daß eine deutſche Ueberſetzung deſſelben nicht ausbleiben möge, hat Herrn Capellmeiſter C. Koßmaly zu dieſer Arbeit veranlaßt; um ſo weniger darf ich ſeinem Wunſche, dieſelbe in Kürze zu bevorworten, entgegen ſeyn. Der aus der muſikaliſchen Zeitung hier mitgetheilte Aufſatz wird über den merkwürdigen muſikaliſchen Bildungsgang eines geiſtreichen Ruſſen, der auf das Studium unſers größten Tondichters den gründlichſten Fleiß verwandt hat, nöthige Nachrichten geben. — Von dem ganzen Werk eine Ueberſetzung zu liefern, davon glaubte ich Herrn ꝛc. Koßmaly abrathen zu müſſen, da die Lebensgeſchichte Mozart's von v. Niſſen in Aller Händen iſt.

Die analytiſche Betrachtung einzelner ſeiner Kunſtwerke ſcheint mir der bedeutendere Theil in jenem Werke. Genau betrachtet ſind es auch wieder die Opern, welche mit beſonderer Vorliebe und Kenntniß erläutert worden ſind und daher auch bei der Ueberſetzung zunächſt ein Vorrecht in Anſpruch nehmen durften.

Idomeneus, Entführung, Figaro's Hochzeit, Don Juan, Cosi fan tutte, Zauberflöte, Titus werden daher, analytiſch erläutert, deutſchen Kunſtfreunden hier

vorgeführt. — Den Reiz des franzöſiſchen Originals im Deutſchen wiederzugeben, iſt keine leichte Aufgabe. Oulibicheff beherrſcht die Sprache, doch aber iſt es mehr die Ausdrucksweiſe der Salons als die der älteren Claſſiker, deren er ſich bedient; er bringt häufig Wendungen und verſteckte Gleichniſſe an, die den deutſchen Ueberſetzer, der nicht den Charakter des deutſchen Styls opfern wollte, zu Umſchreibungen zwangen. Die Vergleichung dieſer Ueberſetzung mit dem Urterte hat mir bewieſen, mit welcher Vorſicht Koßmaly dergleichen Klippen umſchifft hat. Sprachkenntniß und muſikaliſche Erfahrung unterſtützten ihn dabei in gleichem Maaße.

So hoffe ich denn, daß ſeine Arbeit dankbare Anerkennung finden werde, um ſo mehr, als das in Rußland gedruckte Original in Deutſchland höchſt ſelten iſt und daher ſelbſt vielen derjenigen Muſikfreunde, welche des Franzöſiſchen völlig mächtig ſind, ſelten vorkommen möchte.

Dr. Kahlert.

Wenn man über die Art, wie die Wiſſenſchaft dem Tonkünſtler am Meiſten Hilfe leiſten könne, ſich häufig vereinigt hat, indem bedeutende Meiſter überhaupt mit Lächeln und Kopfſchütteln von [illegible] Nutzen ſprechen, den theoretiſche Unterſuchungen ihnen gewähren, und gern auf den alten Satz, daß das Genie ſich nicht nach Regeln richtet, ſondern ſie ſelbſt giebt, berufen, ſo wird man doch ziemlich allgemein zugeben, daß kritiſche Unterſuchungen der Tonwerke nicht unſerer, ſondern früherer Perioden dem künſtleriſchen Bewußtſein der Gegenwart förderlich ſind. Lehrbücher der Compoſition ſind, wie alle wiſſenſchaftlichen Syſteme, gar ſo ſehr vom Zeitgeiſte abhängig, der in den Lehrern ſelbſt die Täuſchung hervorbringt, Das, was eben ihrer Individualität entſpricht, auch für die allgemeine Wahrheit zu halten. Die Unterſuchung aber, die an Gegebenes ſich anſchließt und davon zu den höheren Lehrſätzen ſelbſt aufſteigt, kommt nicht allein zu Reſultaten, die auf feſterer Grundlage ruhen, ſondern ſie behält auch eben deswegen den Werth längerer Brauchbarkeit. Ich erinnere nur an Leſſing's „Laokoon," der heute noch mit derſelben Friſche, wie 1768, wirkt, weil dort die äſthetiſchen Grundſätze an beſtimmten vorhandenen Kunſtwerken entwickelt, davon hergeleitet werden, während unzählige Compendien und Syſteme der Aeſthetik ſeit jener Zeit erſchienen und wie Rauch vergangen ſind. Die Tonkünſtler gleichfalls werden aus ächt kri-

tiſcher Behandlung der Geſchichte ihrer Kunſt, aus der Analyſe der Perſönlichkeit ſowohl, als einzelner Werke gerade frühgrer, nicht lebender Meiſter immer noch am Meiſten lernen. Und in dieſer Hinſicht ſind wir nicht reich an würdigen Arbeiten. Den Einen, die dergleichen verſuchen, fehlt theoretiſche Kenntniß, den Andern geſchichtliche, den Dritten philoſophiſche. Es muß Viel beiſammen ſeyn, wenn eine ſolche Arbeit neben und mit dem unſterblichen Tonwerke beſtehen ſoll. Mit Vergnügen bezeichne ich als eine ſolche, die dieſe mannichfachen Vorzüge in ſich vereinigt, folgendes intereſſante Werk, das, da es im fernen Auslande erſchienen iſt, ſonſt wohl in Deutſchland leicht unbekannter bleiben möchte, als es unſtreitig verdient:

Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de *Mozart*, par *Alexandre Oulibicheff*, membre honoraire de la société philharmonique de St. Petersbourg. III volumes. 8. Moscou, de l'imprimerie d'Auguste Semen 1843. — Vol. I. cont. 318 pages, Vol. II. 378 pages, Vol. III. 478 pages.

Der Verfaſſer dieſes Werks, Ruſſe von Geburt, iſt in Dresden erzogen und hat deutſche Kunſt und Literatur, wie deutſchen Sinn, genau kennen und lieben gelernt. Die Bahn des Diplomaten, zu der er erzogen und herangebildet war, wies ihm allmälig eine Menge von Geſchäften an, welche ihm gleichwohl Zeit ließen, ſeiner Lieblingsneigung, der zur Muſik, ausdauernden Fleiß zu widmen und das Beſte, das dieſe Kunſt hervorgebracht hat, kennen zu lernen. Seit 1830 nun hat er ſich nach dem Innern von Rußland zurückgezogen, wo er, im Gouvernement Niſchnei-Nowgorod, bald in der Stadt dieſes Namens, bald auf ſeinen großen Gütern in bedeutenden Verhältniſſen lebt. In jener Stadt, an den Ufern der Wolga, wo ein jährlicher Weltmarkt ſtattfindet, auf dem Aſien und Europa einander die Hände reichen, hat ſein Eifer und ſeine Beharrlichkeit ein muſikaliſches Leben hervorgerufen, wovon dort bis dahin keine Spur war. Er hat ein Quartett zuſammengebracht, das alle Werke der Claſ-

ker vorträgt, und dieß iſt wieder die Wurzel eines Orcheſters geworden, das allmälig die Symphonieen derſelben einſtudirt hat und Theilnahme unter den Zuhörern gewinnt. Als einen Muſiker, der durch ausgezeichnetes Talent der Direction ihm dabei weſentliche Dienſte leiſte, rühmt er Herrn Kindt (wahrſcheinlich ein Deutſcher). Die Schilderung aller dieſer Verhältniſſe geſchieht in der Vorrede mit liebenswürdiger Beſcheidenheit, die ungeachtet alles Feuers, aller ächt poetiſchen Begeiſterung, die ihm oft bei ſeinen Schilderungen die Farben leiht, in dem ganzen Werke ſichtbar bleibt. Indem die Entſtehungsgeſchichte dieſer Biographie Mozart's geſchildert wird, bekennt er ſelbſt, daß er bei dieſer mehr als zehnjährigen Arbeit gelernt, mit ſeinem Stoffe gewachſen ſey, und was er zuerſt übermüthig gleichſam als Kinderſpiel übernommen, zuletzt als eine faſt die Kräfte des Einzelnen überſteigende Aufgabe erkannt habe. Dieſes Beſtreben, überall die Wahrheit zu finden, das hohle Gerede zu vermeiden, das die gewöhnliche Sprache der Dilettanten und leider auch der künſtleriſchen Journaliſtik iſt, dieſer Sinn, eine einzelne Erſcheinung in der Kunſtwelt durchaus nicht anders, als in ihrem cauſalen Zuſammenhange mit vorhergegangenen und nachfolgenden aufzufaſſen, dieß zeichnet ihn rühmlich aus, und giebt ſeinem umfangreichen Buche literariſche Bedeutung. So viel einzelne treffliche Abhandlungen in Deutſchland über Mozart und einzelne Werke dieſes Meiſters geſchrieben worden, ſo trage ich doch kein Bedenken zu behaupten, daß wir bis jetzt kein deutſches Werk über dieſen Gegenſtand beſitzen, welches dem jenes zugleich mit künſtleriſchem Talente und philoſophiſchem Scharfblicke begabten Ruſſen irgend gleichkäme. Daß er die Sprache der vornehmen Welt in Europa, die franzöſiſche, gewählt hat, iſt wohl natürlich, denn er will ſich eben mit ganz Europa und nicht mit deutſchen Leſecirkeln unterhalten und in Ideenverkehr ſetzen.

Die Veranlaſſung zu dem Werke hat Niſſen's bekannte Lebensgeſchichte Mozart's gegeben. Anfänglich hatte der Plan, dieſes an Thatſachen ſo reiche Buch aufs Neue und in geſchmackvollerer Form zu bearbeiten, wie es ſchien, keine großen Schwie-

rigkeiten. Bald aber zeigte ſich, daß ein nach den letzten Gründen des großen Einfluſſes, den Mozart geübt hat, forſchender Geiſt ſich dem Stoffe gegenüber einen ganz andern Standpunkt ſuchen müſſe, als Niſſen, der nichts als Compilation geliefert hat, der auf höhere Ideen, auf Darlegung des inneren Zuſammenhanges ganz verzichtet. So wurde denn vor allen Dingen nöthig, das Verhältniß Mozart's zu allen andern großen Tonmeiſtern feſtzuſtellen, und dieß bedingte das Eindringen in die an ſo vielen Stellen verwickelte Geſchichte der ganzen Tonkunſt. Kritik der einzelnen Werke Mozart's endlich hat Niſſen gar nicht geliefert, ſondern iſt nur bemüht geweſen, bei jedem einzelnen verſchiedene Urtheile darüber zu ſammeln und neben einander abzudrucken, wodurch ihm die Mühe, ſelbſt zu richten und ſeinen Spruch zu motiviren, erſpart blieb.

Die Grundanſicht, wovon Oulibicheff ausgegangen iſt, und welche in allen Theilen ſeiner Arbeit hindurchſcheint, iſt nun vor allen Dingen zu entwickeln; ſie ſtellt ſich nicht als vorgefaßte Meinung, die dem Stoffe angepaßt worden, heraus, ſondern als Reſultat ſeines vieljährigen Studiums. Mit aufrichtiger Freude habe ich hier zu bemerken, daß es dieſelbe iſt, die ich vor mehreren Jahren in einer in der Vierteljahrſchrift: „Die Jahreszeiten" abgedruckten Abhandlung: „Gegenwart und Zukunft der Tonkunſt" auszuführen bemüht geweſen bin, und da dieſelbe ſchwerlich bis nach Niſchnei-Nowgorod gekommen iſt, ſo iſt dieſes Zuſammentreffen zweier durch mehrere hundert Meilen von einander getrennten Perſonen in einem Punkte wohl eine Art von Zeugniß für die Richtigkeit der Anſicht. Dieſelbe beruht nämlich darin, daß zwei Gegenſätze in dem weltgeſchichtlichen Verlaufe der Tonkunſt ſich mit einander zu verſöhnen geſtrebt haben, was ihnen aber erſt in und mit Mozart gelungen iſt. Dem Zwecke jener meiner Abhandlung gemäß hatte ich darzuthun mich bemüht, daß nach Mozart die Kunſt wieder in jene beiden divergirenden Richtungen zerfallen ſey: davon hat Oulibicheff, ſeiner Aufgabe nach, keine Notiz zu nehmen, ſondern die nähere Erkenntniß Mozart's, als eben des wahrſten und vollſtändigſten Re-

präſentanten der Tonkunſt, tritt dann als Thema auf; die Gegenſätze ſelbſt ſind von uns Beiden auch einigermaaßen verſchieden aufgefaßt worden. Er ſagt (II, S. 206): „Die Muſik theilt ſich in die der Natur und der Kunſt; jene beruht auf dem Inſtinct des Accordes, dieſe auf erworbener Kenntniß der Harmonie. Die Muſik im Naturzuſtande giebt es und hat es gegeben zu allen Zeiten und überall; den Anfang der Kunſtmäßigkeit kann man erſt mit dem 16. Jahrhundert zugeben. Zwei Kräfte giebt es ſeitdem, die jede ihr Recht behaupten, Melodie und Contrapunkt. Der Reichthum jeder derſelben iſt gewaltig. Die That Mozart's hat darin beſtanden, daß er beide Forderungen in gleichem Maaße befriedigte.“ Dieſe Anſicht Oulibicheff's beruht zuletzt auf dem ewigen Gegenſatze der Sinnlichkeit und des Geiſtes, und iſt eben wegen dieſes Fundaments gar nicht zu widerlegen. Ich habe in jener meiner Abhandlung den Gegenſatz in der Muſik aus dem Grundcharakter der germaniſchen und romaniſchen Völker herzuleiten geſucht, und mich darauf geſtützt, daß die Unterſchiede der religiöſen Weltanſchauung den in der Kunſt nach ſich ziehen. Der Proteſtantismus iſt abſtracter, der Katholicismus ſinnlicher in ſeiner Gottesverehrung, daher ſtammt der gleichmäßige ruhige Fortſchritt aller einzelnen Stimmen eines Accords bei Paläſtrina, ein Bild der Unwandelbarkeit, daher der Knäuel von Durchgängen in denen des Seb. Bach, ein Bild der verſchiedenartigſten Mitthätigkeit aller Einzelnen zu einem Ziele; erkennt doch Oulibicheff ſelbſt dieſe Bedeutung Bach's an (Th. II, S. 140). Wo mehr Sinnlichkeit in der Kunſt, da herrſcht die Objectivität, wo mehr geiſtige Thätigkeit, die Subjectivität; daher kommt, daß, wie ich wenigſtens behaupte, bei Bach'ſcher Muſik der Ausführende ſelbſt noch größeren Genuß, als der Zuhörer, hat. Bei italieniſchen Meiſtern iſt der umgekehrte Fall. Doch alle dieſe Anſichten ſind hier nicht weiter zu verfolgen, vielmehr müſſen wir zu dem ſchätzbaren Werke, das dazu Veranlaſſung gab, zurück.

Die Eintheilung deſſelben iſt folgende: den erſten Band füllt die äußere Lebensgeſchichte Mozart's, wobei alle bekannten

Thatſachen ſorgfältig beachtet und benutzt ſind. Der Vortrag iſt vortrefflich; in ungemein lebhafter Schilderung rollt der Verfaſſer die ganze Bildungsgeſchichte, die wechſelnden Schickſale, die Veranlaſſungen zu den berühmteſten Compoſitionen vor unſerm Blicke auf. Die Quellen, woraus er geſchöpft hat, ſind die allgemein bekannten; die Eintheilung in eine Reihe von Abſchnitten iſt nicht nach äußerlichen Ereigniſſen, ſondern nach hervortretenden Bildungsmomenten des Meiſters getroffen. Man ſieht, daß eben die innere Bildung deſſelben, ſein Wachsthum und Reifen der Punkt iſt, worauf der Darſteller ſein Augenmerk gerichtet hat; dieſe Art der Darſtellung iſt aus der Anſchauung hervorgegangen, welche der Biograph von der weltgeſchichtlichen Bedeutung ſeines Helden ſich erworben hat, eine Anſchauung, die, hier nur angedeutet, in den folgenden beiden Bänden erſt vollſtändig zu Tage kommt. Der erſte Band bildet ein lebenswarmes intereſſantes Gemälde, eine anziehende Lectüre, er war die nothwendige Grundlage alles Folgenden, iſt auch zuerſt entſtanden; den wahren und eigenthümlichen Werth des Buchs hat man aber nicht nach ihm, ſondern nach dem Hauptzweck des Verfaſſers, der in den folgenden Theilen ſich enthüllt, einer philoſophiſchen Kritik der Mozart'ſchen Kunſtwerke, zu beurtheilen, denn im erſten hat er nur fremde Forſchungen verarbeitet.

Dieſe Kritik nun begründet der Verfaſſer ſehr richtig durch eine Prüfung des muſikaliſchen Vorrathes, welchen Mozart, als er zu ſchaffen begann, vorfand, und füllt mit dieſer Prüfung den größten Theil des zweiten Bandes; er liefert hier eine kurze, gedrängte philoſophiſche Geſchichte der Tonkunſt, worin er mit Benutzung Forkel's, Burney's, Kieſewetter's verfahren iſt, die Werke der älteren Meiſter ſelbſt fleißig zu Rathe gezogen hat, und ſich, was das Urtheil betrifft, ſehr ſelbſtändig beweiſt. Indem er von der Idee, daß alles vor Mozart Geleiſtete lediglich Dieſen vorbereitet habe, ausgeht, ſtellt er Mozart ſelbſt als einen Gottgeſandten dar, der den Gipfel aller muſikaliſchen Leiſtungen der Welt bezeichnet; ſie ſind nur das Fußgeſtell oder die erhabene Säule, die ihn zu tragen beſtimmt

war. Man ſieht, der Begriff perſönlichen Verdienſtes iſt hier durch den einer geſchichtlichen Nothwendigkeit erſetzt, wonach Mozart die Erfüllung einer göttlichen Offenbarung wird, das Phänomen des göttlichen Willens im Augenblicke, da die Menſchheit reif war, denſelben zu vernehmen. Der bereits oben gegebenen Andeutung gemäß, geht unſer Geſchichtſchreiber von folgenden Sätzen aus: Die Muſik iſt doppelt in ihrem Weſen, ſie hat eine natürliche und eine geiſtige Seite. Jene Naturmuſik iſt ſo alt, als die Welt, dem Menſchen eben ſo weſentlich, als die Sprache; die andere hat man Jahrhunderte lang geſucht, ohne ſie finden zu können. Die Forſchungen über muſikaliſche Kunſt in der Zeit des Griechenthums, überhaupt in der vorchriſtlichen Zeit, werden als leere Conjecturen ohne Nutzen verworfen. Die einfache Naturmuſik iſt der Dreiklang, und das Wohlgefallen daran nur Befriedigung einer phyſiſchen Forderung des Menſchen; dieß iſt der Boden für die künſtleriſche Bearbeitung. Wenn Forkel den alten Griechen als einen Vorzug eine gewiſſe rhythmiſche Vollendung zuſpricht, welche wir entbehren, ſo ſtimmt Oulibicheff mit ihm gern überein, und wird durch Beobachtung der Zigeuner, die er in Nowgorod vielfach zu beobachten Gelegenheit gehabt, darin beſtärkt; ihre Muſik hat wenig Ton, mehr Schlag und Schall zum Material, prägnanten und mannichfachen Rhythmus, den ſie genau mit Körperbewegungen unterſtützen, und der ſich bis zu einem gewiſſen Wahnſinn, einer Art von Verzückung ſteigert; er ſchließt ſehr richtig, daß der Rhythmus ein untergeordnetes Element der Tonkunſt ſey, während deren geiſtige Ausbildung eben von der des Tones und deſſen naturgemäßen Beziehungen ausgehen mußte. Die Geſchichte der Harmonie, mit der der chriſtlichen Kirche verknüpft, wird nun im Abriſſe gegeben. Ueber die ſchüchternen Verſuche und Anfänge des Hucbald und Guido v. Arezzo, namentlich den Unterſchied, ob blanke Quinten oder Quarten in ihren Fortſchritten beſſer klingen, äußert er ſich ironiſch; die ſpäteren Entdeckungen des Franco von Cöln u. A., betreffend die Unterſchiede vollkommener und unvollkommener Intervalle, der divergirenden Bewegung einzel-

ner Stimmen, deren verſchiedene rhythmiſche Qualität u. ſ. w., führen ihn zu dem Ausſpruche, daß es Schade geweſen, daß die Theoretiker vor den Praktikern gekommen ſeyen. Dieſe Behauptung iſt nur ſcheinbar richtig. Die Theorie hat ſich auch damals nach der Praxis gerichtet, die eben auch nicht mehr für den theoretiſchen Forſcher darbot. Endlich im 14. Jahrhundert kommt es zu Kunſterzeugniſſen; er führt jenes Fragment einer Meſſe von Machaud (1364) an, und findet es auffallend, daß die Kunſt vom Zuſammengeſetzten zum Einfachen, vom canoniſchen Contrapunkt zur Harmonie, von da erſt zur Melodie gegangen iſt, während ſie bei der Melodie, wie er meint, hätte anfangen können. Hierauf muß ich entgegnen, daß die Melodie nichts fertig Vorgefundenes war, ſondern allmälig erſt in die Welt hineingekommen iſt. Die Natur, behauptet er, lehre die Melodie, die Kunſt möge dann dieſelbe begleiten, ſtützen oder mit andern verbinden lehren. Dieß iſt gleichfalls nur ſcheinbar; denn die Natur liefert keine Melodie, der Menſch erzeugt ſie, und zwar aus dem innern Vorrath harmoniſcher Beziehungen, die er in ſeiner Seele hat. Die Melodie iſt ein Reſultat, ein aus harmoniſchen und rhythmiſchen Elementen entſtandenes Ding. In den bildenden Künſten hat man das Gegentheil. Die Natur ſtellt fertige Werke als Muſter hin, in der Muſik muß der Menſch ſich die Muſter erſt machen, und ſich von Muſter zu Muſter fortbilden; der Maler kann jeden Augenblick auf die Natur zurückgehen, ſich Raths erholen, der Muſiker kann dieß nur aus Kunſtwerken.

In der weiteren Darſtellung weiſt der Verfaſſer unter Anderem nach, daß die Kunſt des Contrapunkts erſt, als man den ſogenannten Cantus firmus gefunden, etwas höhere Bedeutung erhalten habe. Wie er denn immer auf Melodie, als Weſen der Muſik, mit Recht hält, ſo findet er darin den Gewinn, daß alle Stimmen ſich an eine einzelne als Hauptſache, die ſie gleichſam reſpectiren, halten. Er nennt Josquin de Prés mit Verehrung, einen Mann mit einem Januskopfe, der die Liſte der bloßen Notenrechnenmeiſter ſchließe und die der Componiſten beginne. Die Kunſt der Compoſition wurde durch ihn nicht davor

behütet, ein eitles Spiel des Verſtandes zu bleiben. Die ſpäteren Anhänger der Schule, welcher auch Josquin angehörte, nämlich der niederländiſchen, oder der des Ockenheim, verfielen in ganz bedeutungsloſe Spielerei, und werden hier Seiltänzer genannt. Winterfeld's Werk über Gabrieli ſcheint dem Verfaſſer nicht bekannt geworden zu ſeyn. Die merkwürdige venetianiſche Schule des Willaërt in ihrer Eigenthümlichkeit wird nicht geſchildert. Bei der Reorganiſation des Kirchengeſanges durch Paläſtrina hält er ſich länger auf und ſtellt ihn in ein Verhältniß, das dem, welches Mozart ſeiner Zeit einnahm, ähnlich iſt; er ſieht in ihm einen Erretter des melodiſchen Elements. Die weitere Fortbildung, die weltliche Muſik, die Entſtehung der Oper werden intereſſant geſchildert, eben ſo die Entſtehung der größeren Kunſtformen, namentlich der auf die Principien des Gegenſatzes gegründeten Fuge.

Als der Verfaſſer auf die deutſchen Componiſten zu reden kommt, auf Händel und Bach, weicht er von den Urtheilen mancher deutſchen Theoretiker ab. Er urtheilt als Ausländer, ohne patriotiſche Vorliebe, die er Forkel'n bei ſeiner Biographie Bach's vorwirft, er ſchließt ſich dem Urtheile Burney's an, und hebt hervor, daß die Lebensverhältniſſe beider Meiſter ihren Styl bedingt haben, daher Jener, der Operncomponiſt, mehr nach Außen, Dieſer, der Mann der Kirche, mehr nach Innen ſich entfaltete. Nur daß S. Bach, wie Forkel ſagt, der größte Tondichter (nicht Tonſetzer) geweſen ſeyn ſolle, dieß, bekennt er, ſey ihm unbegreiflich. Ich muß ihm zweierlei hierauf erwidern, einmal, daß, wenn er Bach eben ſo gründlich, als z. B. Mozart, ſtudirt hätte, er vielleicht in jenem Meiſter Vieles, das ihm entgangen iſt, gefunden hätte, dann aber, daß, um Bach zu bewundern, man nur überhaupt Muſiker zu ſeyn braucht, um ihn zu lieben, man ein Deutſcher ſeyn muß. Der wahre Werth eines alten Italieners wird auch am Leichteſten vom Italiener ſelbſt gefaßt. Händel liebte die Italiener, Bach nicht; Händel vermittelte, Dieſer trennte die Nationalitäten; Jener iſt für Europa, was Bach zunächſt für Deutſchland, ein

Verhältniß, das bei Mozart und Beethoven ſich wiederholt. Oulibicheff ſieht in Bach den tiefſinnigen Meiſter des Contrapunkts, einen Verwandten des Josquin de Prés, eine Analogie, die von den Franzoſen neuerlich mehrmals ausgeſprochen worden iſt; er bemerkt ganz richtig, daß in S. Bach's Cantate: „Eine feſte Burg" nichts eigentlich veraltet ſey, aber er wird bitter, wenn er hinzuſetzt, es ſey auch niemals etwas jung darin geweſen, er habe für ſich geſchrieben, und ſchwerlich irgend Jemand gleichermaaßen, als ſich ſelbſt, entzückt; mit einem Worte, er iſt ihm zu abſtract, zu wenig ſinnlich, daher er ihn lieber leſen, als hören will. Dieß hindert ihn nicht, einzelne Theile der Paſſion nach dem Matthäus aufrichtigſt als unverwellliche Stücke anzuerkennen.

Es wird mir ſchwer, mich in der Auswahl der trefflichen und überaus naturwahren Bemerkungen des Verfaſſers im weitern Verlaufe ſeiner hiſtoriſchen Skizze zu beſchränken. Er hält ſich an die Erſcheinung, daß Volksmuſik der für gebildete Welt, d. h. muſikaliſch erzogene Leute, immer entgegengeſetzt geweſen ſey. Er verlangt von demjenigen Meiſter, der den Ruhm des größten für ſich in Anſpruch nehmen ſoll, daß alle Menſchen an ihm einen Gewinn haben. Er weiſt nach, daß die Theoretiker oder Aeſthetiker Batteux, Forkel, Rouſſeau, Marpurg dieſe Univerſalität, das heiligſte Weſen der Kunſt einſeitig angeſchaut, alſo verkannt haben. Die Differenz der Vocal- und Inſtrumentalmuſik, eben ſo wichtig als die der Melodie und Harmonie, kommt ferner zur Sprache, und die einzelnen hiſtoriſchen Ereigniſſe des 18. Jahrhunderts werden darnach aufgefaßt. Gluck im Kampfe mit Piccini, Haydn als der Vater einer nicht bloß deutſchen, ſondern europäiſchen Inſtrumentalmuſik ſind in lebenswahren Zügen geſchildert. Endlich tritt nun der Held des Buchs, Mozart, auf, der mit dem ſchönen Beinamen eines Erben aller Jahrhunderte, in dem ſich die Naturmuſik mit der Kunſtmuſik vereinigt, gekrönt wird. Er übt alle Combinationen von Tönen mit ſiegender Leichtigkeit, aber mit ſteter Beachtung des Wohlklanges, d. i. der ewigen Naturgeſetze, aus, er geſtattet den Ausdruck des

Charakters nur bis zur Grenze der Schönheit, er iſt mannigfaltig in jedem ſeiner Kunſtwerke, aber jedes, das größte wie das kleinſte, iſt eine Einheit. Der Verfaſſer kommt zu dem Reſultate, daß die Mozart vorhergegangenen Tonmeiſter ſtreng genommen entweder Melodiſten oder Contrapunktiſten geweſen ſind, Mozart aber der wahre Muſiker für alle Völker iſt. Unter den vielen Thatſachen, die angeführt ſind, um dieß in's rechte Licht zu ſtellen, iſt jene nicht unwichtig, daß ziemlich alle ihm vorhergegangenen Meiſter ihren Ruhm bei Lebzeiten erhalten haben, Mozart aber verkannt geſtorben iſt und der ſpätern Zeit erſt in ſeiner Größe erſchien. Er lebte von kärglichem Verdienſte, ohne Beſoldung, aber deſto freier für ſeinen Beruf.

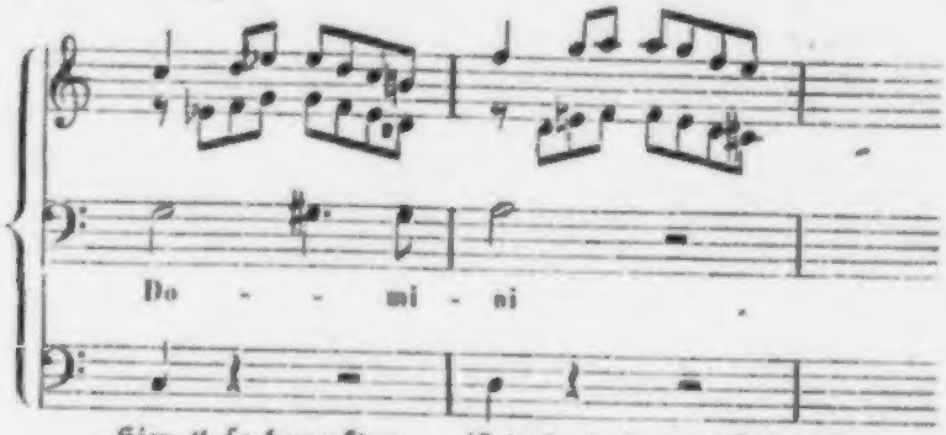
Eine Abhandlung über den allgemeinen Charakter Mozart'ſcher Werke leitet die Betrachtung und analytiſche Unterſuchung der einzelnen ein; ſie iſt an Beobachtungen reich, die zu dem Ende, die göttliche Begeiſterung in all' ſeinem Wirken darzuthun, geſammelt ſind. Der Verfaſſer geht ſo weit, daß er die Handſchrift Mozart's mit der Beethoven's vergleicht, und jene ſauber, vollendet, dieſe kaum zu entziffern, undeutlich findet; Jener ſchuf aus dem Ganzen, Dieſer jagte, ſo wird kühn genug behauptet, dem Neuen, Unerwarteten nach. Beethoven wird mit größter Achtung behandelt, aber ſeine Abweichung von der Bahn des Schönen in das Gebiet des Bizarren wird ſcharf getadelt; denn Oulibicheff ſieht eben darin, daß Beethoven und Bach, nach ſeiner Anſicht, das Ohr zuweilen mißhandelt hätten, den Beweis für einen geringeren Beruf, als der Mozart's geweſen ſey. Gegenwärtig werden Viele ſein Urtheil falſch nennen, aber die Geiſtreichen gerade, welche dieß thun werden, ſollen nicht vergeſſen, daß, um Mozart ganz zu würdigen, man eine lange Reihe von Jahren hindurch in der Zurückgezogenheit von literariſchem Geſchrei, von einem die Nerven reizenden complicirten Leben ſich in den Meiſter verſenken muß, wie unſer Autor es gethan hat. — Die Analyſe der Mozart'ſchen Werke, unſtreitig der werthvollſte und trefflichſte Theil des ganzen erfreulichen Buches, umfaßt ſie ſämmtlich, mit Ausſchluß der

Compoſitionen für das Pianoforte, weil dieſe als Concertmuſik die Anſprüche der Virtuoſität, die ſeitdem fortgeſchritten, nicht mehr befriedigen. Ich muß dieſen Mangel beklagen. Die Mozart'ſchen Clavierconcerte ſind bekanntlich eher Symphonieen mit einer Prinzipalſtimme zu nennen, als für ſolche Muſikſtücke, die auf Virtuoſität berechnet wären, zu halten. Auch iſt für Mozart's ganzen künſtleriſchen Charakter der Umſtand, daß er als Clavierſpieler excellirte, von großer Wichtigkeit. — Doch, wir wenden uns zu dem, was der Verfaſſer uns bietet, und finden darin eine Reihe eigenthümlicher, ſelbſtändiger Unterſuchungen. Von Gewicht iſt, daß bei jedem Werke die Situation des Lebens, die Stimmung, worin der Meiſter es verfaßte, berückſichtigt werden, ein Verfahren ächt wiſſenſchaftlicher Art, geeignet, eine Menge von Journalſchwätzern zu beſchämen.

Den Anfang macht „Idomeneo." Der vierundzwanzigjährige Mozart, bereits ein ausgezeichneter Muſiker, aber noch weit entfernt davon, an einen Wettkampf mit den Meiſtern Gluck und Haydn denken zu können, wurde, nach der Anſicht des Verfaſſers, durch die Liebe emancipirt. Aloyſe Weber, deren Schweſter Conſtanze er ſpäter heirathete, bezauberte ihn durch die Schönheit ihrer Stimme. Die Veranlaſſung, für München eine Oper zu ſchreiben, war ihm willkommen, und das mit vieler Unſicherheit zuſammengeſtellte Gedicht des Abbé Varesco war ihm ſogleich daher ganz recht. Die Fehler dieſes mit epiſcher Breite verſehenen Operntextes haben Schuld, daß die Oper außer München wenig gegeben worden iſt. Im Style ſieht man den Einfluß Gluck's, deſſen Werke Mozart in Paris kennen gelernt hatte, aber das Gedicht hemmt den jungen Componiſten; 26 Nummern zeigt die Partitur, die Recitative nicht gerechnet, aber wenig Enſembleſtücke, meiſtens Arien, Chöre und Märſche. Doch indem das Gedicht den Bedürfniſſen des disponiblen Geſangperſonals entgegenkam, den Pfad Deſſen, was das Herkommen verlangte, nicht verließ, mag es auch Mozart's augenblicklichen Erfolg erleichtert haben, ja, es half den Tonkünſtler erziehen, indem es die herkömmlichen Formen ihm noch anzuwenden

vergönnte, damit er allmälig ſich daraus durch ſeine innere Kraft befreie. Nun geht der Verfaſſer in die einzelnen Muſikſtücke ein, ſondert ſie in drei Claſſen, die von Gluck'ſchem Einfluſſe berührten, die italieniſchen Formen nachfolgenden, die endlich, die bereits den originellen Charakter des Componiſten verrathen, wozu faſt der ganze dritte Act gerechnet wird. Mozart ſchrieb bekanntlich an ſeinen Vater: „In dieſer Oper iſt für jeden Geſchmack Muſik.“ Oulibicheff führt die Arie des Arbace, Nr. 22, mit Quartett als ein veraltetes, den Antiquitätenfreunden zu Liebe gemachtes Stück an, und vergleicht ſie mit der bekannten Arie im Don Juan, der der Elvira im Händel'ſchen Stile, die er, obgleich der Kenner ſie loben muß, bei der Aufführung wegzulaſſen räth. Die Ouvertüre mag dem Publicum von 1781 ſeltſam genug vorgekommen ſeyn, denn ſie weicht bereits in Inſtrumentation und Harmonie von dem damals Ueblichen vollſtändig ab, aber die zehn Jahre jüngere Ouvertüre zu Titus ſpricht den heldenmäßigen Charakter ungleich vollendeter aus. Der Verfaſſer tadelt übrigens einige einzelne harmoniſche Härten in dem Werke, die er anführt, und worüber ich hier nicht mit ihm ſtreiten kann. Wenn er aber als Grund angiebt, daß Mozart ein Bewunderer Bach's geweſen und ihm nachgeahmt habe, ſo iſt dieß wohl zu viel geſagt. Er hat zwar das wohltemperirte Clavier als Kind kennen gelernt, aber erſt ſpäter in Leipzig (1789) mehr von Bach in die Hände bekommen und mit Freuden begrüßt. Die Mozart'ſche Art, zu moduliren, iſt eine eigenthümliche, die ſich ihre Wege ſelbſt brach, und die zuerſt ſich an keine Härten ſtieß. Der Wunſch, daß Idomeneo, wenn auch nicht auf der Bühne, doch im Concertſaale häufiger, als geſchieht, in's Gedächtniß gerufen werde, iſt gewiß gerecht. — Unmittelbar an dieſe Oper ſchließt ſich die Betrachtung des in München geſchriebenen „Misericordias Domini,“ des erſten Kirchenſtücks, worin Mozart unabhängig von den Forderungen, die früher der Biſchof von Salzburg an ſeine Kirchenmuſik machte, ſich bewegen konnte. Obgleich dieſes nur aus einer Nummer beſtehende Stück von geringem Umfange iſt, wird es dennoch für einen unzweideutigen Beweis der Reife

gehalten, welche Mozart damals erreicht hatte. Der Verfaſſer hebt techniſche Vorzüge, einzelne Stellen, die das Originalgenie verrathen, hervor, ja, er findet dieß im Gebrauche oft einer einzelnen Note, z. B.:



„Hier," ſo bemerkt er, „iſt das gis in den Geſangſtimmen ein Blitz des Genius. Unterdrückt es, und die Modulation zwiſchen C moll und D-moll iſt nicht mehr auszuhalten, die Quinten mit dem Grundbaſſe ſind dann ohrzerreißend, aber dieſes gis, das die Natur eines Chamäleons an ſich trägt, macht Alles gut!" — Ich kann mit ihm in der Bewunderung dieſes merkwürdigen Beiſpiels eines durch ein ganz einfaches Mittel hervorgebrachten Effects nur übereinſtimmen. Dieſe Note iſt in der That ganz Bach'ſcher Natur, und mag den Italienern (wenigſtens 1780) ſehr mißfallen haben. Mozart hielt dieſe Compoſition, wobei die Inſtrumente nur begleitend, nicht obligat auftreten, ſelbſt ſehr hoch. — Die demnächſt folgende Abhandlung über Mozart, als Improviſator und Virtuos, enthält faſt nur bekannte Bemerkungen, und dient hier nur, die Vielſeitigkeit des Mannes anſchaulich zu machen, der in jedem einzelnen Style ſeiner Kunſt deren Weſen als Hauptſache feſthielt. — Die „Entführung aus dem Serail" beſchließt dieſen zweiten Band. Belmonte iſt Mozart, der glückliche Bräutigam ſelbſt, der, während er die Oper ſchrieb, heirathete. Von dieſem Gedanken geht alles Uebrige aus. Der Humor, in Mozart's Perſönlichkeit ein ewiger Zug, findet in Osmin, dem trefflichſten und individuellſten komiſchen Charakter, den, außer Leporello, er geſchaffen hat, ſeinen

Repräſentanten. Die ganze Oper iſt mit dem gründlichſten Fleiße auseinandergeſetzt, die conventionellen Bravourarien der Conſtanze, für die Sängerin Cavalieri geſchrieben, die beiden Nebenrollen, Alles iſt mit großer Liebe ſtudirt. Die Hauptſache, daß die Oper nebſt der Zauberflöte die einzige iſt, die Mozart auf deutſchen Text componirte, und daß beide daher zuſammengehören, wenn man alle Werke des Meiſters gruppiren will, wie Idomeneo und Titus und dann wieder Figaro und Così fan tutte zwei Paare bilden, ſo daß Don Juan endlich den Gipfel der ganzen Pyramide bildet, dieß Alles ergiebt ſich aus der lehrreichen, von allem Pedantismus freien, von ächter, gegenwärtig höchſt ſeltener Begeiſterung dictirten Skizze. Es iſt unmöglich, ohne wörtliche Ueberſetzung ein vollſtändiges Bild von dieſer Wärme der Darſtellung zu geben, und auch dann müßte mit Vorſicht verfahren werden. Der Verfaſſer denkt unſtreitig leichter in franzöſiſcher, als in deutſcher Sprache, ſo genau er dieſe verſteht; ſollte Jemand, und es iſt mein Wunſch, daß dieß geſchehen möge, dieſe Ueberſetzung wagen, ſo würde er den treffenden Effect vieler einzelnen Beiwörter wiederzugeben Mühe haben. Wenn auch nicht das ganze Werk zu übertragen Veranlaſſung iſt, ſo verdienten es wahrlich dieſe Analyſen der einzelnen Opern, und wenn mir einſt Zeit und Muße es verſtatten, ſo möchte ich es ſelbſt nicht aufgeben, in Ermangelung eines andern der Arbeit gewachſenen Schriftſtellers dieß zu übernehmen.

Von dem dritten Bande in gedrängter Form zu berichten, gebietet um ſo mehr der für dieſe Zeitſchrift geſtattete Raum, da er höchſt reichhaltig iſt. Er wird mit den Quartetten für Streichinſtrumente, die Haydn gewidmet ſind, eröffnet. Mozart iſt 27 Jahr, und die mit Idomeneo begonnene Lebensperiode, die nun drei Jahre umfaßt, ſchließt ab. Er tritt in die ſeiner vollendeten Meiſterſchaft. Der Grundgedanke, wovon ausgegangen wird, iſt der Unterſchied zwiſchen Quartettſtyl und Symphonieſtyl; eben ſo ſehr muß die Vorliebe für ein einzelnes Concertinſtrument, dem die andern nur dienen, unterdrückt werden. Jenes nennt der Verfaſſer dramatiſchen Effect, dieſes wäre der

erſte Schritt in das Virtuoſengebiet. Die Wahl der Motive iſt das erſte Merkmal des begabten Quartettcomponiſten. Es iſt unvermeidlich, hierbei nicht auf Beethoven einen Blick zu werfen, und der Verfaſſer thut dieß, unbeſorgt um das Naſenrümpfen derer, welche jetzt die Geiſtreichen ſeyn wollen. Seine Anſicht, — und man kann ſie nicht ganz widerlegen, — iſt die, daß Beethoven überall den ſymphoniſchen Styl angewandt habe, der aber dem Weſen des Quartetts ein fremder ſey. Er erkennt an, daß für unſere Zeit Beethoven wirkſamer, ſogar faßlicher ſey, als Mozart, aber er behauptet, dieß werde vorübergehen. Eben ſo, meint er, habe vor fünfzig Jahren Haydn geherrſcht; dieſen Meiſter ſchlägt er wohl nicht nach vollem Werthe an, denn er hat unſtreitig einen für alle Zeiten brauchbaren Gedankenreichthum; Mozart nun gehöre nicht jener, noch unſerer Zeit, ſondern allen Zeiten: „l'homme de toutes les époques ne pouvoit être l'homme d'aucune époque en particulier.“ Was der Verfaſſer über die Bedeutung des Geiſtreichen in der Muſik ſagt, enthält viel Wahres. Es iſt gar keine Frage, daß, je geiſtreicher die Menſchen, deſto unmuſikaliſcher ſie werden; gleichwohl iſt das Wort „geiſtreich“ Mode. Nun, ſagt er, meine Herren Kritiker, wiſſen Sie denn, daß es eben ſo wenig geiſtreiche Muſik, als geiſtreiche Gefühle, Regungen und Leidenſchaften giebt? Was reine Muſik iſt, wird durch ſolch' ein Lob beleidigt. Die ganze Anwendung des Geiſtreichen in der Muſik beſteht in der glücklichen Anwendung und Beziehung eines Tonſtücks oder eines Theils deſſelben auf Begriffe, alſo auf ein Programm. Auch Mozart iſt in dieſer Beziehung geiſtreich, wo es erlaubt iſt, z. B. bei der Tonmalerei des Orcheſters zu einzelnen Dingen, die Osmin nicht ausſpricht. Als ein Muſter des Geiſtreichen führt er weiter das bekannte Terzett aus Figaro zwiſchen dem Grafen, Suſannen und Baſil an. Doch iſt, nach meiner Meinung, der Begriff des Geiſtreichen (anders wenigſtens läßt ſich das Wort „spirituel“ nicht überſetzen) nicht erſchöpfend gegeben. Haydn z. B. iſt ſehr oft geiſtreich, während er faſt niemals leidenſchaftlich wird, zu nennen, und doch ächt muſikaliſch. Das Geiſtreiche in der Muſik

läuft erſt dann Gefahr, geradezu unmuſikaliſch zu werden, wenn der Componiſt — kurz geſagt — zu ſehr an die Worte denkt, deren Sinn er ausdrücken will, anſtatt von ihrem Sinne ſo inſpirirt zu ſeyn, daß er bloß in Tönen denkt. In Worten und in Tönen denken, iſt einmal zweierlei. Nur die Macht der Phantaſie füllt dieſe Kluft aus. — Nach jener Abhandlung folgen nun ähnliche über Figaro, Don Juan, die Quintette, die Symphonieen, die kleinen Geſangſtücke mit Piano, die überarbeiteten Händel'ſchen vier Oratorien, Cosi fan tutte, Zauberflöte, eine beſondere Unterſuchung über die Ouvertüre zu dieſer Oper, endlich über das Requiem. In allen iſt mit derſelben Gründlichkeit verfahren; es ſind manche bedeutende Winke darin enthalten, beſonders über die Verwandtſchaft einzelner einander fernliegender Muſikſtücke; z. B. weiſt er eine ſolche zwiſchen der Arie der Alia „Padre, germani," der der Conſtanze „Traurigkeit" und der der Pamina: „Ach, ich fühl's" nach. Die Ouvertüre zur Zauberflöte giebt Gelegenheit, das Weſen der Concertouvertüre von der dramatiſchen zu ſichten, und die letzte wieder in die einzutheilen, welche ſich den allgemeinen Eindruck und Grundcharakter der Oper feſtzuhalten beſchränkt, und in jene, welche einzelne Themata derſelben aufnimmt, um den Zuſammenhang mit dem Werke in's vollſte Licht zu ſetzen. Die Ouvertüre zur Zauberflöte, welche mehr die allgemeine, als die beſondere Bedeutung dieſer ganzen Oper zum Inhalte hat, wird von Niemand für weniger, als ein originelles und durchaus vollendetes Kunſtwerk gehalten werden; nur darin, daß der Verfaſſer behauptet, ſie ſey ſo eigenthümlich, daß Niemand ſie nachzuahmen verſucht habe, darin iſt er zu weit gegangen. Die Ouvertüre zu „Alruna" von Spohr iſt eine Copie jenes Werkes. Als der Verfaſſer auf das Requiem zu reden kommt, geräth er in jenen Zorn gegen Gottfried Weber, den er ſchon am Ende des erſten Bandes geäußert hat. Die ganze Quelle der Angriffe Weber's gegen das Requiem iſt ihm verdächtig, wie ſie es vielen Andern, die jenen Streit vom Jahre 1827 verfolgt haben, ſeyn muß. Die Aehnlichkeit mit einzelnen Händel'ſchen Stücken kann eben ſo wenig den heiligen

und tiefen Ernſt des Styl's im Mozart'ſchen Werke um den Ruhm bringen, der eigentliche Ausdruck der Todesahnung und religiöſer Demuth zu ſeyn, als die Süßmeyer'ſchen Ergänzungen in höheren äſthetiſchen Betracht, denn als eine von der muſikaliſchen Welt nur dankbar anzuerkennende Hilfsleiſtung, zu ziehen ſind.

So dürftig dieſer Bericht, bei der Fülle von Gedanken, die das Werk von Oulibicheff enthält, ausgefallen iſt, ſo würde bei manchen Theilen deſſelben es nur eher geſchadet, als genützt haben, wenn ich hätte Auszüge geben wollen. Der Aufſatz über „Don Juan," über „Titus" u. A. würde geradezu vollſtändig überſetzt werden müſſen, was mich hier zu weit geführt hätte. Um indeſſen ein kleines Bild von der pſychologiſchen Feinheit zu geben, womit der Verfaſſer die einzelnen von Mozart in Tönen gezeichneten dramatiſchen Charaktere zu ſchildern weiß, möge noch ein einzelner ſolcher Charakter in wortgetreuer Ueberſetzung der gegebenen Schilderung hier folgen. Um eine der kürzeren von dieſen Skizzen zu wählen, möge die Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" als Beiſpiel dienen.

„Die Gräfin hat eine Cavatine im zweiten Acte, eine große charakteriſtiſche Arie im dritten, und eine große im glänzenden Style im vierten; letztere, auf die Bitte der Sängerin Signora Storace componirt, iſt zu viel. Die Cavatine „Porgi amor" (Es-dur, Larghetto) athmet den ſüßeſten Duft der Zärtlichkeit und Schwermuth. Man muß bedauern, daß dieſes reizende Muſikſtück mit Inbegriff des Ritornells nur vierzig Tacte zählt. „Dove sono i bei momenti" iſt eine Arie im großen Style und vom edelſten Ausdrucke. Die poetiſche Rückerinnerung an die Flitterwochen, nachdem Roſine bereits lange Jahre vom Wermuthsbecher der Ehe trinken mußte, dieſes Traumbild verjüngt auf einen Augenblick Roſinens verwelktes Herz. Sie ſingt ihre Erinnerung in einer Melodie, hellſtrahlend wie die Sonne an jenem Tage, wo Lindoro ihr das Ja ablockte, eine ſo keuſche und milde Melodie, wie der erſte Liebesgedanke im Herzen einer Jungfrau. Ach, könnte er wiederkehren, jener Frühling des Lebens,

der niemals wiederkommt! „Ah, si almen la mia costanza.“ Nun überläßt ſich Roſine den ſchmeichleriſchen Täuſchungen eines weiblichen Herzens. Das Andante wird zum Allegro, und die aufſteigende Hoffnung erzeugt eines jener anbetungswürdigen Motive, denen wohl kein Menſch, als höchſtens ein Ehemann, widerſteht. Höchſt anmuthige Figuren der Hoboen und Fagotte antworten in Terzen und Sexten den Wünſchen der Gattin oder rufen ihr ermunternd zu; und ſollte endlich wirklich noch ein ängſtlicher Zweifel in einer Wendung der Geſangſtimme angedeutet ſcheinen, die vom ſcharfen hohen A chromatiſch abwärts nach C leitet, ſo verliſcht dieſer Gedanke ſchnell in dem triumphirenden Jubel, den der Schluß ausſpricht. Ach, arme Roſine, dieſer Triumph wird niemals ein anderer ſeyn, als der der göttlichen Kunſt, welche dich ſo edel, ſo ſchön und eines beſſeren Schickſals ſo würdig zeichnete.“

In gleicher geiſtvollen Weiſe ſind alle dramatiſchen Charaktere Mozart's behandelt und in Worten gemalt. Man erkennt überall einen eben ſo denkenden Muſiker, als einen feinen Kenner des menſchlichen Herzens in dieſen Ergüſſen wahrer Begeiſterung für die Tonkunſt und deren höchſten Beruf. Des faſt allzubeſcheidenen Schlußwortes, womit der Verfaſſer ſeine eigene Leiſtung niedriger anſchlägt, als Unzählige an ſeiner Stelle es gethan haben würden, hätte es nicht bedurft; denn ich trage kein Bedenken, zu behaupten, daß es um die Bearbeitung der Geſchichte der Muſik weit beſſer, als es der Fall iſt, ſtehen würde, wenn wir viele ſolche Werke, wie dieſes über Mozart, beſäßen.

Vorwort des Ueberſetzers.

Es möge mir verſtattet ſeyn, über Entſtehung, Tendenz und Behandlung der hiermit dem muſikaliſchen Publikum übergebenen Arbeit, zu der ich durch Herrn Profeſſor Dr. Kahlert angeregt wurde, einige Worte voranzuſchicken. Die nähere Bekanntſchaft mit Oulibicheff's trefflichem Werke, welche ich ebenfalls Herrn ꝛc. Kahlert verdanke, konnte mich in der Idee, an eine Ueberſetzung deſſelben zu gehen, nur beſtärken, indem ich mich durch die darin niedergelegte tiefe Sachkenntniß, durch die, ſich darin durchgehends ausſprechende tüchtige und hohe Kunſtgeſinnung, wie durch ſeine geiſt- und gemüthvolle, nicht ſelten zu poetiſcher Höhe ſich erhebende Sinnigkeit, am meiſten aber durch den, das Ganze durchwehenden Hauch faſt religiöſer Begeiſterung und Verehrung für den unſterblichen Meiſter in hohem Grade angezogen fühlte. — Außerdem beſtimmte mich noch Zweierlei, wirklich Hand an's Werk zu legen:

Erſtens: der Umſtand, daß es bis jetzt an einem, dem Gegenſtande einigermaßen entſprechenden eigenen Werke über Mozart, welches die für alle Zeit außerordentliche und hochbedeutſame Erſcheinung dieſes muſikaliſchen Genius von einem höhern — vom kunſtphiloſophiſchen Standpunkt beleuchtet,

immer noch gefehlt hat, mithin durch eine, das Werk Oulibicheff's größern Kreiſen zugänglich machende Uebertragung in der That „einem längſt gefühlten Bedürfniſſe abgeholfen werde." —

Zweitens die Anſicht: daß es vielleicht erſprießlich und zeitgemäß ſeyn dürfte, dem Ueberlegenheit- und Unfehlbarkeitsgefühl jener, gegenwärtig den Mund ſehr voll nehmenden — ſogenannten „Fortſchrittspartei," die Mozart nur noch ein hiſtoriſches Intereſſe zuzugeſtehen und ihn für „passé," ſeine Opern für „Schablonenmuſik" zu erklären beliebt, dadurch einige wohlthätige Dämpfer aufzuſetzen, indem man ihr zu heilſamer Belehrung die Anſichten entgegen hält, welche ein geiſtreicher, durch und durch muſikaliſch gebildeter Ausländer — an Competenz des Urtheils unſern erſten kritiſchen Notabilitäten vollkommen ebenbürtig — über den, von ihr ſo cavalièrement abgefertigten Gegenſtand hegt und durch die ſchlagendſten Gründe und Beweiſe belegt.

Was nun die Ueberſetzung ſelbſt betrifft, ſo bot das Original nicht ſelten Schwierigkeiten dar, hinſichtlich deren ſtets glücklicher Beſeitigung ich weit entfernt bin, mich ſelbſtgefälligen Illuſionen hinzugeben. Ich weiß ſehr wohl, daß es mir nicht immer gelungen, die Anforderungen an möglichſt treue Wiedergabe des Textſinn's mit den Anſprüchen an Eleganz des Ausdrucks zu vereinen, und habe ich bei beſonders widerhaarigen Stellen dem Weſentlichern das minder Wichtige, dem Gedanken die Form opfern zu dürfen geglaubt. Möge man deshalb nicht zu ſtreng richten und in ſolchen Fällen die rauhe Schale um des dafür entſchädigenden Kern's willen verzeihen. Mit den beigefügten Anmerkungen, worin ich das vom Verfaſſer Aufgeſtellte entweder näher zu erörtern, zu erweitern und den ſpeziellen Fall auf's Allgemeine zu beziehen oder es zu wider-

legen verſuchte, beabſichtige ich weiter nichts, als durch mein eigenes Beiſpiel darzuthun, welchen Reichthum mannigfaltiger Anregungen zu eigenem Nachdenken, zur Aufſuchung bisweilen ziemlich entlegener und wenig betretener Gedankenpfade Oulibicheff's Werk, das unbeſtritten zu den bedeutendſten Erſcheinungen in der muſikaliſch-kritiſchen Litteratur gehört, darbietet.

C. Koſſmaly.

Inhalt.

	Seite
I. Idomeneus, König von Creta	1
II. Die Entführung aus dem Serail	37
III. Die Hochzeit des Figaro	67
IV. Der beſtrafte Wüſtling oder: Don Juan	109
V. Così fan tutte	254
VI. Die Zauberflöte	283
VII. Titus	329

Anmerkungen:

zu Idomeneus	355
„ Entführung aus dem Serail	360
„ Hochzeit des Figaro	367
„ Don Juan	372
„ Così fan tutte	387
„ Zauberflöte	388
„ Titus	390

I.

Idomeneus, König von Creta

oder:

Ilia und Idamante.

Heroiſche Oper in drei Acten.

Zwiſchen unaufhörlichen Reiſen unabläſſig fortgeſetzte Studien, Compoſitionsverſuche in jeder Gattung; die mit einem unſtäten Virtuoſen-Leben verbundenen Zerſtreuungen, und mehr als Alles die ſtrenge Ueberwachung eines Vaters, der überall ihm wie ſein Schatten folgte, hatten für Mozart die Zeit der erſten Liebe etwas hinausgeſchoben. Die Kunſt nahm ungetheilt ſeine Kindheit und erſten Jünglingsjahre in Anſpruch. Eine ſolche Ausſchließlichkeit und Abſchließung vor allen äußern Einflüſſen war aber auch erforderlich, und eben nicht zu viel, um zugleich Virtuoſe und Componiſt zu werden, um alle alten und neuen Meiſter zu ſtudiren und gründlich kennen zu lernen. Mozart liebte alſo erſt, als er nichts mehr zu lernen hatte. Alsdann trugen auch die Umſtände mit dazu bei, die Selbſtändigkeit des jungen Mannes — zum großen Bedauern ſeines väterlichen Mentors — zu vollenden. Sobald es ihm erlaubt war, ſeine Blicke auf etwas Anderes als auf Notenbücher, oder auf die Taſten ſeines Claviers zu wenden, ſah er Aloyſe, Conſtanze — ſah er noch viele andere, von denen die Biographen ſchweigen.

Bis zum vier und zwanzigſten Jahre war Mozart einer der merkwürdigſten, — und ſicher — nach der Frühreife ſeiner Anlagen, nach ſeiner Gewandtheit, in jedwedem Styl zu ſchreiben und durch die Vereinigung einer vollendeten Virtuoſität mit der Gabe zu improviſiren und erſtaunenswürdiger Leichtigkeit vom Blatte zu leſen, — der außerordentlichſte Muſiker ſeines Jahrhunderts.

In allen dieſen Dingen bewandert und geſchickt, trieb er jedoch alle mehr oder weniger wie Jedermann — d. h. wie die, mit ihm auf gleicher Stufe ſtehenden Tonkünſtler. Dieſe Stufe war indeß noch weit entfernt, den erſten Rang unter den Zeitgenoſſen zu bezeichnen.

Mozart erreichte noch weder Gluck, noch Piccini in ihren ernſten und komiſchen Opern; noch kam er J. Haydn in ſeinen Symphonien und Quartetten oder Mich. Haydn in ſeiner Kirchenmuſik nah. Es war, ſo zu ſagen — ein Tondichter, deſſen Styl — zwar ſehr glänzend, aber ſehr wenig Eigenthümlichkeit zeigte, ein Virtuoſe, wie alle andern, nach Glück und Protection jagenden und nach Erfolg ſtrebenden Virtuoſen; im Uebrigen ſo ſehr Kind, wie man es nach dem eben erſt zurückgelegten zwanzigſten Jahre nur immer noch ſeyn kann. Endlich nahte die Criſis, die ſeine völlige geiſtige Mündigkeit herbeiführen ſollte; ſein Herz wie ſein Genius erwachten gleichzeitig bei Aloyſe Weber's melodiſchen Tönen. Daß Aloyſe ihn verrieth, hat nichts auf ſich. Sie hatte ihm ein neues Daſeyn verliehen, und Mozart, des proviſoriſchen Ich's, worin er bis dahin gelebt, ſich entäußernd, wurde bald ein anderer Künſtler, wie er zu gleicher Zeit ein anderer Menſch wurde.

Idomeneus war das erſte ſichtbare Ergebniß dieſer Umwandlung. Dieſe Oper hat in der That ein eigenes Schickſal getroffen. Bei ihrem Erſcheinen günſtig aufgenommen, hatte ſie doch nur einen vorübergehenden und örtlichen Erfolg, der ſich auf einige Aufführungen in München beſchränkte, welche

der Componiſt ſelber leitete. Seitdem ſah Mozart ſie auf keiner Bühne je wieder in Scene gehen, und das Werk blieb in ſeinem Pulte — ein vergrabener Schatz — ohne Zweifel beſtimmt, die Nachwelt zu bereichern. Keineswegs: — Idomeneus entgeht eben ſo uns, wie er ſeinen Zeitgenoſſen entgangen iſt. Man weiß um ſeine Exiſtenz, aber man kennt ihn nur dem Namen nach; man findet ihn weder auf dem Theater, noch in Concerten, oder bei ſonſtigen muſikaliſchen Aufführungen; er flüchtet ſich in die Bibliotheken und ſeine ſeltenen Bewunderer vermögen ihm nur die ſtille, ſchweigſame Huldigung zwiſchen vier Wänden beim Studium der Partitur darzubringen. Bald ſind es 60 Jahre, daß dieſe Art Zauberbann auf dem Meiſterwerk laſtet und den Kunſtliebhabern ſeine Bekanntſchaft verwehrt.

Was ſoll man daraus ſchließen: — daß der große Ruf des Werkes am Ende wohl nur ein Vorurtheil ſeyn könne, und daß in der Thatſache eben nichts ſo gar Erſtaunenswerthes liege: daß eine, allem Anſchein nach wirklich todte Muſik ſo lange Zeit zum Wiederaufleben bedürfe.

Er beurtheilte ſich alſo ziemlich falſch — der Meiſter, der Idomeneus und Don Juan über alle ſeine andern dramatiſchen Schöpfungen ſtellte?! — Wie aber iſt alsdann es zu erklären, daß die andern Opern ein halbes Jahrhundert auf allen Theatern der Welt gegeben worden ſind, während man Idomeneus beinah im Augenblick ſeiner Entſtehung auch ſchon wieder aufgab? —

Der Zweifel erſcheint gewichtig, und die Frage wohl geeignet, in Verlegenheit zu ſetzen. Um darauf zu antworten, bedarf es einer Prüfung der Oper und zwar einer ſo genauen und aufmerkſamen Prüfung, wie ſie ein ſo groſſes Werk verdient; wie die Kritik ihm jedoch bis jetzt verſagt zu haben ſcheint. v. Niſſen ſelbſt, der alles mögliche Material von Notizen zuſammengetragen und in der Biographie niedergelegt, hat über Idomeneo nur drei oder vier Seiten unbeden-

tender und unzuſammenhängender Bemerkungen zuſammen zu bringen vermocht. —

Beginnen wir mit dem „Süjet".

Da in Idomeneus' Geſchichte keine „Liebe" vorkam, und eine Oper ohne „Liebe" für eine Unmöglichkeit gehalten wurde, ſo dichtete der Abbé Varesco, der Verfaſſer des Textbuches, zuvörderſt eine Ilia, Tochter Priamus' (wohl zu merken nicht Hecuba's) hinzu, welche als Gefangene nach der Inſel Creta entführt, ſich in Idamante verliebt. Idamante, der ihr das Leben, man weiß nicht wo, noch wie, gerettet hat, iſt bei dieſer Gelegenheit „von demſelben Pfeil durchbohrt" worden, ſo daß er ſich zum „Sklaven" ſeiner Gefangenen gemacht hat (Italieniſcher Operndichter-Styl). Weitere eigene Erfindung Varesco's iſt es, daß Electra — Agamemnon's Tochter und etwas mehr bekannt als die andere Fürſtin, — dem Idamante anverlobt worden, und daß ſie nach Sydon gekommen war, um die Sache zum Abſchluß zu bringen. Der gelehrte Abbé wollte ſagen Cydonia, welches er mit Sydon, der phöniziſchen Stadt verwechſelt. Dieſe Electra, äußerſt heftiger und eiferſüchtiger Complexion, iſt ein Seitenſtück zur Racine'ſchen Hermione. Das iſt nun der Gang des Stücks: —

Erſter Act. Arbaces, Idomeneus' Vertrauter bringt die falſche Nachricht von dem Tode des abweſenden Königs. Idamante beweint ihn als guter Sohn; jedoch regiert er von dieſem Augenblicke an und nichts ſteht mehr ſeiner Verbindung mit Ilia entgegen. Verzweiflung der Electra; Sturm — und Rückkehr des Idomeneus. Der König hat in der Todesgefahr das Gelübde gethan, den Erſten, der ihm auf dem feſten Lande begegnen werde, dem Neptun zu opfern. Er hat den Tod ſeines Sohnes ausgeſprochen.

Zweiter Act. Eben ſo wie Agamemnon, verſchweigt Idomeneo das traurige Geheimniß und möchte, wie jener, ſein Opfer verſchonen. Idamante ſoll mit Electra nach Grie-

chenland abreiſen. Der Prinz, welcher den Beweggrund ſeiner Verbannung nicht begreift, überläßt ſich dem Schmerz; pathetiſche Lebewohl's, unterbrochen durch den Chor der erſchreckten Cretenſer. Ein von Neptun geſandtes Meerungeheuer, Geſchwiſterkind des Ungethüms, durch welches Hyppolit den Tod fand, iſt auf den Fluthen erſchienen. Man ſieht es im Hintergrunde des Theaters ſich daher bewegen. Der Donner, Rächer des Meineids, grollt über Idomeneus und ſeinem Volke, Alles flieht, Alles zerſtreut ſich. —

Dritter Act. Idomeneo, in welchem die Stimme der Natur ſtärker iſt, als die Furcht vor der Rache der Gottheit, beharrt darauf, den Sohn zu entfernen, ſtatt ihn zu opfern. Die Abſchieds-Scene erneuert ſich herzzerreißender zwiſchen den vier Hauptperſonen. Nach Idamante's Abgang erſcheint der Oberprieſter Neptun's, um dem König die Leiden zu ſchildern, von denen ſein Volk heimgeſucht wird. Das Ungeheuer haucht die Peſt über das Land aus und verſchlingt diejenigen, welche von der Seuche verſchont bleiben, ſo daß alle Cretenſer dem Tode geweiht ſind. Idomeneo iſt beſiegt; er thut ſein Gelübde kund und nennt das Opfer. Man begiebt ſich in den Tempel, allwo man erfährt, daß Idamante das Ungeheuer getödtet hat; er ſelber naht ſich, zum Opfertode bereit. Da trifft Ilia mit ihm zuſammen — ſie will für oder mit dem Geliebten ſterben. Langer Großmuthsſtreit und Entwickelung. Das Orakel erklärt ſich für Idomeneo's Abdankung und Idamante's Erhebung, der den Thron mit Ilia beſteigt. — Erneuerter und ſtärkerer Ausbruch der leidenſchaftlichen Wuth Electra's, rührende Anſprache des alten Königs an ſeine Unterthanen und ſchlüßliche allgemeine Zufriedenheit, die in einer Anrufung Amor's und Hymen's ihren Ausdruck findet.

Ohne Kritiker von Profeſſion zu ſeyn, wird man doch leicht beurtheilen, daß dieſer Stoff für die eigentliche Tragödie nicht geeignet geweſen ſeyn würde. Das Meer, der Sturm,

das ſichtbare Wunder und das Volk ſpielen darin eine zu bedeutende Rolle, womit das geſprochene Drama ſich keinen Rath wiſſen würde. Für alle dieſe Dinge, ſollen ſie in Handlung treten, ſtehen letzterem nur Decorateur und Maſchiniſt zu Gebote, und um „das Volk" darzuſtellen, ein Dutzend ſtummer Comparſen oder — nach der modernen Methode — ſo viel Perſonen, deren Rolle ſich auf eine Phraſe beſchränkt oder wohl auch die geſprochenen und abwechſelnden Chöre Schiller's in der „Braut von Meſſina". Was ſind dieß alles für ärmliche und lächerliche Auskunftsmittel. Auf der Bühne giebt's keine wahrhafte Darſtellung des Volkes als durch den muſikaliſchen Chor; er allein ſchafft daraus eine Perſon, und zwar die wichtigſte von allen, wenn's darauf ankommt. In dieſem Sinne iſt alſo die Oper viel wahrer als das Drama.[1])

Und die großen Naturerſchütterungen — welches Drama vermöchte ſie ohne Hilfe der Muſik wiederzugeben; und das Wunderbare, wer es der Seele empfinden machen, wenn nicht wieder ſie. Man denke ſich nur, welche Figur der Geiſt im Hamlet neben der Statue des Comthurs machen würde.

Racine hat das Ungeheuer „erzählt"; Mozart hat es uns zu zeigen vermocht, und das Bild des Muſikers wiegt die Erzählung des Dichters auf. Es wiegt ſie auf als Sache der Kunſt; jedoch, was den Theatereffect anbelangt: — welcher Unterſchied zwiſchen Erzählung und Handlung. Das Textbuch des Idomeneo hat alſo eben ſo viel vom Heldengedicht als von der Tragödie und wir werden das eine, wie die andere, mit demſelben Glanz aus den erhabenen Stellen des Mozart'ſchen Werkes zurückſtrahlen ſehen.

Bevor wir uns zur Partitur ſelbſt wenden, verweilen wir einen Augenblick bei den biographiſchen Umſtänden, die ſich daran knüpfen.

Mozart kehrt mit den Gluck'ſchen Opern in den Ohren von Paris zurück: — Enthuſiaſt für Gluck und voll Verlangen, die ruhmvolle Laufbahn, die jener in Frankreich zurückgelegt hatte, ſeinerſeits in Deutſchland zu vollenden.

Nicht darf er hoffen, in Salzburg, wo kindlicher Gehorſam ihn eine Zeitlang zurückhält, ſie ſich ihm eröffnen zu ſehen, ſondern der Münchener Hof, dem die beſten Sänger und das erſte Orcheſter zu Gebote ſtehen, beſtellt bei ihm eine Oper und dieſe Oper ſchließt ſich genau an Iphigenia in Aulis an; iſt — ſo zu ſagen — ein Seitenſtück zu dem letztgenannten Werke. Wieder handelt es ſich um trojaniſche Erinnerungen: wieder um einen Vater, der das Beil des Opferprieſters auf das Haupt des eignen Kindes fallen laſſen ſoll; ferner um die Thränen der, wie Iphigenia liebenden und hingebenden Ilia; um die leidenſchaftlichen Wuthausbrüche der Electra, des leibhaften Ebenbildes ihrer Mutter Clytemneſtra; und um dieſe ſo tragiſchen Geſtalten ein vom Zorn der Götter dahin gerafftes Volk, ein von ſchrecklichen Wundern heimgeſuchtes Reich —; dazu Jupiter's Donner und Neptun's Brüllen. — Welche Aufgabe für den jungen Athleten, der — gequält von der Unthätigkeit ſeiner Kräfte, dieſe endlich in einem Kampfe — Mann gegen Mann — mit dem Rieſen Gluck, mit dem berühmten Gründer der lyriſchen Tragödie zu entfalten ſich anſchickt.

Die erſten Flüge des erwachten Genie's ſind in der Regel dem Edeln, Ernſten, Großen, und ſelbſt dichteriſch Ueberſpannten in den wirklichen, oder idealiſchen Wechſelfällen des menſchlichen Geſchickes, in dem Spiel der Leidenſchaften und in der Ausübung des freien Willens zugewendet.[2]) Das Heroiſche, das Wunderbare iſt es, was eine jugendliche Phantaſie beſonders feſſelt, was die Jugend vor Allem gern — wenn ſie handelt — verwirklichen — und wenn ſie componirt — ausdrücken wird. Dem reifern Alter, einem durch Erfahrung geregeltern Geſchmack kommt das Luſtſpiel — in Worten

oder in Tönen — zu, welches die prosaische Seite unserer Natur, unsere Lächerlichkeiten und Schwächen darlegt.

Die Wiederholung dieser alten Bemerkung soll dazu dienen, auf die günstige Fügung der Bestellung einer Tragödie — und dazu einer Tragödie wie Idomeneus — bei einem Musiker hinzuweisen, dessen Phantasie und künstlerische Neigungen mit dem Gegenstande in so vollkommenem Einklang sich befinden mußten.

Idomeneo enthält 26 Musiknummern, ohne die zahlreichen obligaten Recitative, von denen einige sehr lang sind. Mit Ausnahme eines Duett's, eines Trio's und Quartett's ist das Uebrige nichts als eine Aufeinanderfolge von Arien, von einfachen und instrumentirten Recitativen, von Chören und Märschen. Zieht man daneben noch den gänzlichen Mangel an Vocalbässen unter den handelnden Personen, und die für einen stimmlosen Sänger in dem Umfang des Mezzo-Sopran geschriebene Rolle Idamante's in Betracht, so begreift man schon einige der Ursachen, die heutigen Tages ein Werk von der Scene entfernen, das durch die Erbsünde der alten ernsthaften Oper entstellt wird.

Dieser Zuschnitt des Textes, so ungünstig heutigen Tages, was Form und Anlage der Musikstücke anbelangt — war nichts desto weniger mit eine Quelle von dem anfänglichen Erfolg der Oper, wie er auch die Arbeit des Componisten um vieles erleichterte.

Mozart hatte seine Studien beendigt; sein Genie hatte sich in seiner Höhe erhoben, aber es konnte sich nach allen seinen Seiten nur in der, durch jene zweite Erziehung gegebenen Ordnung entwickeln, wo das Genie — nach dem Studium der Muster — sich selbst studirt und aus jedem seiner Werke eine neue Lehre für das nächst folgende zieht; so immer im Fortschritt begriffen, bis es die Summe seiner Erfahrungen und Entdeckungen vollständig gemacht hat.

Nun hatte aber diese zweite Erziehung für den Componi-

ſten des Idomeneo eben erſt begonnen, und die Oper ſelbſt liefert dafür den Beweis. Mozart hatte das Joch der Routine noch nicht völlig abgeſchüttelt; der Zeitgeſchmack war in mehrfacher Hinſicht noch ſein eigener; zwar vereinigten ſchon alle Stylgattungen ſich in ihm; ihre Miſchung jedoch zu einem neuen, in ſeinen Elementen verſchiedenen Inhalt war noch nicht vor ſich gegangen. In dem Kopfe des Componiſten gab es — ſo zu ſagen — ein Fach für die Melodie, ein anderes für den Contrapunkt, ein drittes für die Declamation, welche Materialien er nicht immer in der Weiſe verband, um den Mangel an Uebereinſtimmung darin und ihre heterogene Natur zu verbergen.[3]) Erwarten wir die Beiſpiele.

Die Arbeit wäre eine doppelt ſchwierige geweſen, wenn Mozart, ohne dieß ſchon Schöpfer in ſo vielen Dingen, beim erſten Verſuche in einem, aus allen Stylen zuſammengeſetzten Style außerdem noch mit der Schulung ſeines Dichters ſich hätte befaſſen und dieſem die neuen Rahmen (cadres), innerhalb welcher man heut zu Tage den Operngeſang anbringt und vertheilt, hätte angeben ſollen. Er folgte den Muſtern, was die äußere Form anbelangt, und wo hätte er dieſe hergenommen für das, was nicht vorhanden war? — Wir ſind ſogar der Meinung, daß bei ſeinem erſten Auftreten als ſchaffender Tonkünſtler er bei einem, nach Art des Figaro und des Don Juan eingerichteten Textbuche geſcheitert wäre.

Der Geſichtspunkt der hiſtoriſchen Kritik dürfte die Eintheilung der Partitur in drei Claſſen von Muſikſtücken natürlich erſcheinen laſſen: — nämlich in ſolche, worin mehr oder weniger die Nachahmung Gluck's ſich bemerklich macht: — die inſtrumentirten Recitative, die Mehrzahl der Chöre und die Arien der Electra; — in ſolche, wo mehr oder minder der italieniſche Geſchmack der Epoche vorherrſcht: — die Arien des Idomeneus, des Idamante und Arbaces; endlich jene, deren Factur und Schönheiten, bis dahin ohne Vorgänger für die Muſik eine neue Aera begannen:

einige Cavatinen, einige Chöre und faſt der ganze dritte Act. In den, nach dem Vorbilde der beſtehenden Schulen componirten Stücken traf ihn (Mozart) nothwendigerweiſe das Loos ſeiner Vorbilder. Alle die Stellen, zu denen ihn Gluck begeiſtert, ſind noch das, was ſie am Tage, wo er ſie niedergeſchrieben, waren: neu, voll Wahrheit und Ausdruck. Alles, was den Stempel des italieniſchen Formalismus der damaligen Zeit trägt, widerſpricht dem jetzigen Geſchmack, und wir finden darin nicht mehr die dramatiſche Bedeutung, welche dieſe Arien ehemals haben konnten. Weder der ungekannte Reichthum der Begleitung, weder die noch ſchlagendere Neuheit der Harmonie und der Modulation, noch die contrapunktiſche Gelehrſamkeit, die der Meiſter in einigen derſelben entfaltet hat, haben ſie vor dem Unglück des Veraltens zu bewahren vermocht. Iſt einmal die Melodie morſch, dann hält nichts mehr vor; das muſikaliſche Gebäude bricht völlig zuſammen.*)

Aber bei aller Nachahmung Gluck's und des italieniſchen Styl's verbeſſerte und ergänzte ſie Mozart ſchon, einen durch den andern und ſtellte in dieſer Verbindung der beiden Schulen die Grundlagen ſeines eigenen Syſtem's hin. So verbinden Ilia's Arien mit dem Zauber der italieniſchen, faſt durchgehends von Formalismus freien Melodie die Wahrheit und die Kraft der declamatoriſchen Schule. So nähern die Arien der Electra, worin eine äußerſt leidenſchaftliche Declamation vorherrſcht, ſich wohl der Manier Gluck's; jedoch hat ihnen Mozart zugleich die Ebenmäßigkeit und die Entwickelung der italieniſchen Bravourarien verliehen.

Um die zu häufige Wiederholung der Worte zu vermeiden, hatte Gluck die periodiſche Wiederkehr der muſikaliſchen Phraſen faſt verbannt; Mozart hütete ſich wohl, ihm hierin nachzuahmen. Von der gelegentlichen und geſchickt herbeigeführten Wiederkehr der muſikaliſchen Phraſe hängt ein großer Theil ihrer Wirkung auf den Zuhörer ab; nur dürfen dieſe Wieder-

holungen nicht, wie bei den alten italieniſchen Meiſtern der Fall, im, zum Ekel und zur Lächerlichkeit führenden Uebermaße angewendet werden.

Wir ſagten, daß die meiſten Chöre in Idomeneus den Gluck'ſchen nachgebildet wären. In der That findet man darin die rhythmiſche Haltung und Anlage jenes Meiſters bis auf die kleinen Streiflichter, die er, nach franzöſiſcher Weiſe, in den Solopartieen oder bei den Chören anzubringen pflegte. Wie bei den Arien findet man auch hier neben der Nachahmung eigene, freie Schöpfung. Die Chöre im Idomeneus unterſcheiden ſich im Allgemeinen von denen Gluck's durch eine breitere, melodiſche Entwickelung, durch großartigere Formen, mannichfaltigere Ausführung und vor allem durch eine Inſtrumentation, welche Gluck ſo weit hinter ſich zurückläßt, als Iphigenie und Alceſte die Italiener.

Bei alledem war die Annäherung oder ſelbſt die Verſchmelzung beider, der melodiſchen und declamatoriſchen Schule nur ein Kinderſpiel neben jener andern Vereinigung, die für die, gegen das Ende des 17. Jahrhunderts lebenden Meiſter und für Händel ſelbſt ein Stein des Anſtoßes geweſen war: — die von ihren Nachfolgern für unmöglich gehaltene Vereinigung des contrapunktiſchen mit dem theatraliſchen Styl, der gelehrten künſtlichen Harmonie mit der ausdrucksvollen und pittoresken Melodie. Von allen Gedanken des Reformators der Muſik war dieß der größte, an wunderbaren Reſultaten fruchtbarſte, aber auch der, wie es ſcheint, für jeden andern, als ihn, unausführbarſte.

Einige Scenen des Idomeneo bieten die vollſtändige Löſung des Problems dar; es ſind dieß jene Nummern, von denen wir bemerkt hatten, daß ihre Arbeit, ihre Schönheiten ohne Vorgänger wären. Eben ſo wenig ſind dieſe Nummern hinſichtlich des erhaben Tragiſchen jemals übertroffen worden, und Mozart ſelbſt hat nachher (ohne Don Juan zu erwähnen) nur im Quintett (Finale) des Titus ſie erreicht.

Für die Liebhaber von 1781 mußte jedoch allerdings die coloſſale und ſo glanzvolle Orcheſtration als das überraſchendſte Neue in dieſer Oper erſcheinen. Mozart hat keine ſeiner Opern mit ſolcher Fülle und ſolchem Luxus inſtrumentirt.

In den Recitativen iſt eine Arbeit niedergelegt, die in Erſtaunen ſetzt: vollendet, bis in die kleinſten Einzelnheiten ſorgfältig ausgeführt, mit Arabesken verziert, wie Sammtmalerei. In den Muſikſtücken und beſonders in den Chören herrſcht Ueberfluß an Figuren, und die Blasinſtrumente, zu einer Schlachtordnung von acht bis zu zehn Partieen vereinigt, wetteifern darin mit dem Streichquartett. Ueberall ein Reichthum, der oft an Verſchwendung gränzt; der Meiſter hatte noch nicht gelernt, mit ſeinen Noten haushälteriſch umzugehen. Andere Zeiten, andere Sorgen. — Es mußte damit begonnen werden, erſt alles das, was ſich in's Orcheſter legen läßt, wo die Italiener das Nichts (le néant) hineinlegten, zu erobern, ehe an die Ergründung der negativen Seite der Kunſt gegangen werden konnte. Ganz von ſelbſt begriff Mozart ſpäter, daß die Frescomalerei, breite und kräftige Pinſelſtriche gemeiniglich mehr als die Miniatur dem dramatiſchen Orcheſter zuſagen.

Das Stück beginnt, nach herkömmlichem Brauch der alten, ernſthaften Oper, welche weder Introduction noch Finale kannte, mit einem inſtrumentirten Recitativ, an das ſich eine Arie der Ilia: „Padre, germani, addio," G moll 2/4 Andante con moto ſchließt. Priam's Tochter macht ſich Vorwürfe über die Liebe, die ſie zu einem Griechen gefaßt hat. Rührende Declamation, liebliche Melodie, gewählte Begleitung, entſprechende, wirkſame Bäſſe; das Ganze durchdrungen von einer ſanften, ergebenen Schwermuth, die der lyriſche Charakter der betreffenden Perſon iſt. Außer dem Triller der Schlußcadenz findet ſich nichts Veraltetes darin vor. Nun eine, in ihrem Charakter ganz verſchiedene Arie: „Tutte nel cuor vi sento furie del crudo averno" — ein ſchäumendes Allegro,

welches zuvörderſt den ſtärkſten dramatiſchen und muſikaliſchen Gegenſatz zwiſchen der ſanften trojaniſchen Gefangenen und der eiferſüchtigen und zornmüthigen Tochter des Königs der Könige darthut. Die Schlangen der Eumeniden entrollen und krümmen ſich ziſchend im Orcheſter; die Singſtimme hält bei jedem Satz inne, wie in Folge krampfhafter Anſtrengung — ſie zittert vor Zorn, und bei dem hohen As, welches mit einem bewunderungswürdigen Effect bei der unmittelbaren Wiederholung der Phraſe „vendetta e crudeltà“ ſich nach A ſelbſt wendet, iſt es unmöglich, nicht unwillkührlich die Qualen einer wilden Eiferſucht mit durchzuempfinden. Victoria! Electra hat Clytemneſtra überflügelt, und Gluck iſt mit ſeinen eigenen Waffen geſchlagen worden.“)

Ein Ritornell verbindet dieſes Tonſtück mit dem Chor der Schiffbrüchigen, der, gemeinſchaftlich und abwechſelnd mit einem andern, auf dem Ufer befindlichen Chor, aus der Ferne vom Meere her ertönt.

Das Tempo bleibt daſſelbe — Allegro assai, doch hat ſich während des ſtürmiſchen Ritornells die Modulation von C- nach D moll gewendet. Während in der Begleitung das Ungewitter mit ſeinem Getöſe und ſeinen Schreckniſſen mehr und mehr zum Ausbruch kommt, hört man, wie die darauf hin und her getriebenen Doppelchor-Gruppen — canoniſch geführt — gleich in der Finſterniß umherirrenden Unglücklichen ſich ſuchen. Dieſe nachahmenden Gänge ſcheinen mir etwas matt und ſteif für die Situation; eine freiere, natürlichere, durch einen gedrängtern Contrapunkt zu erzielende Behandlung der Situation wäre hier wohl mehr am Platze geweſen.

Der Ruf des zum Ufer herbeigeeilten Volkes wird von den Gefährten Idomeneus' mit dem Angſtſchrei „pietà“ beantwortet, der ſich dreimal in Octaven auf derſelben Note, mit einer, Unruhe und Todesſchrecken ausdrückenden, chromatiſchen Fortſchreitung von Diſſonanzen im Orcheſter wiederholt. Endlich erſcheint Neptun über den Fluthen, dem empörten Element

Ruhe gebietend. Creta's König iſt gerettet. — Wie Neptun über das Meer, ſo hat Mozart in dieſem bewunderungswürdigen Chor ſich über das Maaß der Zeitgenoſſen erhoben, um den Melomanen das Schweigen der Bewunderung, ſeinen Nebenbuhlern jedoch das Verſtummen der Verzweiflung aufzuerlegen.

Ich kenne auf der Bühne wenig Situationen, die der Wiedererkennungsſcene Idomeneo's und Idamante's an die Seite zu ſtellen wären; der eine, der mit geſenktem Blick das Opfer ſucht, das ſeinem ſchrecklichen Gelübde Genüge leiſten ſoll, während der andere den Schiffbrüchigen zu Hilfe eilt, und den Erſten, der ihm begegnet, mit Bitten um Nachrichten von ſeinem Vater angeht. Agamemnon, wie er in mitten der Feſtlichkeiten der Königswürde und des Oberbefehls gegen die Götter kämpft, die ihm gebieten ſeine Tochter zu opfern, iſt jedenfalls ein höchſt tragiſcher Charakter; ungleich tragiſcher jedoch iſt jener andere Held, der auf der Rückkehr von der Belagerung Ilion's begriffen, an das heimathliche Ufer wie ein Ueberreſt ſeiner zerſtörten Flotte und ſeiner todten Gefährten geſchleudert wird; der zehn Jahre der Leiden bei dem Gedanken vergißt, den als ein Kind verlaſſenen Sohn wieder zu ſehen und nun des Wiedergefundenen Henker ſeyn ſoll. Idamante's Vater iſt tauſendmal beklagenswerther als der Vater Iphigeniens — er hat nicht den Troſt, den Göttern irgend Etwas vorwerfen zu können; er allein trägt die Schuld. Leider iſt dieſe Situation für die Muſik verloren gegangen. Welche Scene und welches Duett würde Mozart daraus geſchaffen haben, hätte er das Werk fünf oder ſechs Jahre ſpäter zu componiren gehabt, wo er ſich eben ſo wohl auf die Anlage und Einrichtung des Textbuches als auf die Ausfüllung der Columnen ſeiner Partitur verſtand. So hat ihm die, nach den Formen der alten ernſthaften Oper behandelte Situation nur ein einfaches, ein obligates Recitativ, und eine der mittelmäßigſten Arien abgeworfen, während welcher der unthätig

und ſtumm dabei verharrende „Padre“ ſich hinſichtlich ſeiner nothwendig in ziemlicher Verlegenheit befinden muß.

Der erſte Act ſchließt, nach franzöſiſchem Gebrauch, mit einem Ballet oder mit Tänzen untermiſchten Chore: Nettuno s'onori, D dur ⅔, Tempo di Ciaconna. Sicherlich würde Alexander der Große keine andere Muſik zu ſeinem Einzuge in Babylon gewählt haben. Im Chor überall Geſänge der Fröhlichkeit, im Orcheſter triumphirender Jubel. Hier ſcheinen die Geigen, die in imitirenden Sechszehntheil-Gängen ſich einander ablöſen, einen zugleich edeln und lebhaften Tanz auszuführen; dort ſtimmt das Orcheſter, wie vom verführeriſchen Reiz der Geſangmelodie gefeſſelt, in dieſe mit ein, oder umſchmeichelt ſie mit den feinſten Begleitungskünſten. Noch weiter wechſeln Ton und Tact: G dur, ⅔ Allegretto. Zwei Soprane (Chor) feiern in Dur und Moll die Gottheiten des Meeres, worauf die Wiederholung der Ciaconne-tutti — erfolgt. Mit einem Crescendo, das wieder, eines nach dem andern, die Inſtrumente aufnehmen, und den entſcheidenden herkömmlichen Baßtriolen, welche den Schauſpielern am Actſchluß zum Zeichen: daß es Zeit zu der üblichen Verbeugung vor der Verſammlung — zu dienen pflegen, ſchließt dieſer ſo majeſtätiſche, ſo glänzende und ſo lebendige Chor.

Wir haben im erſten Acte nur die Scenen und Tonſtücke berührt, welche uns Mozart's würdig, oder mindeſtens — als Markſteine der Vergleichung zwiſchen den Jahreszahlen der Werke, die den Fortſchritt des Componiſten dargethan haben — des Studiums werth erſchienen. Dieß Verfahren empfiehlt ſich von ſelbſt, und haben wir es deshalb für den gegenwärtigen wie für alle folgenden Artikel beibehalten.

Im zweiten Act iſt zuvörderſt die Arie der Ilia: Se il padre perdei — meiner Meinung nach unbedingt die beſte von allen — zu erwähnen. Ilia, die Idamante ihre Freiheit verdankt, bezeugt dem Könige dafür ihre Dankbarkeit und läßt ihm das Geheimniß ihres Herzens errathen:

„Se il padre perdei,
La patria, il reposo,
Tu padre mi sei.
Soggiorno amoroso
È Creta per me!“ —

Entzückend an Melodie wie durch den Ausdruck — wie von der Liebe ſelbſt gebildet und von der Anmuth inſtrumentirt — ſcheint dieſe Cavatine einen bleibenden Eindruck bei Mozart zurückgelaſſen zu haben, der daraus eine Phraſe wörtlich in der Tamino-Arie (Es dur ²/₄) und in dem göttlichen Andante der G moll-Symphonie angebracht hat.

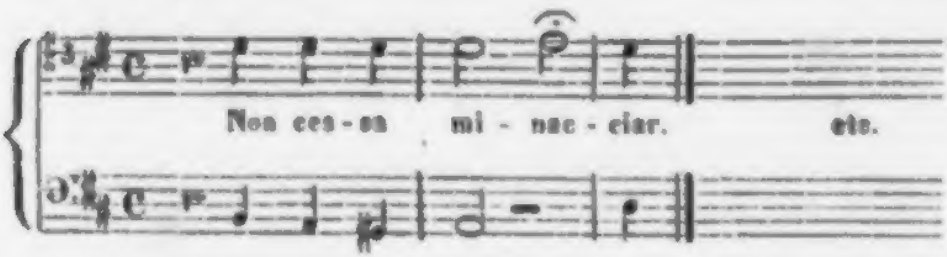
Die Hauptbegleitung der Arie iſt einer Flöte und Hoboe, einem Horn und einem Fagott obligat zuertheilt; das Quartett, obwohl nur untergeordnet beſchäftigt, iſt jedoch nicht vom Antheil an den Figuren ausgeſchloſſen, welche in dialogiſcher Form, bald in abwechſelnd einander ablöſenden Zügen, bald in gleichzeitigen Wendungen darin angebracht ſind. Nach den oben angeführten Anfangsſtrophen durchgleitet, wie ein Schatten der Vergangenheit, eine Wolke der Schwermuth die Seele des jungen Mädchens, um ſich alsbald in den Strahlen des gegenwärtigen Glücks zu verlieren.

Welche Sprache vermöchte jemals, wie Mozart, jene wollüſtige Trauer über Erinnerungen, deren Tiefe ſo viele bittere, von der Liebe getrocknete Thränen birgt, zu ſchildern. Man überraſcht ſich ſelber bei Thränen, aber man vergießt ſie vor Luſt. Der Leſer wird ferner nach dieſem Beiſpiele bei Einſicht in die Partitur, einen Begriff bekommen, wie — bei in ſich ſelbſt ſchon höchſt ausdrucksvollem Geſange — dieſer Ausdruck durch die canoniſche Form und harmoniſche Drucker noch verſtärkt zu werden vermag.*) Obligates Recitativ. Der König erräth den Sinn deſſen, was er eben vernommen; das Orcheſter führt ihm bruchſtückweiſe die Anklänge der vorigen Arie zu. Kein Zweifel mehr: ſie lieben ſich und ſtatt *eines* wird er *zwei* Opfer dem Tode weihen müſſen. Die, das

Geheimniß offenbarenden Figuren löſen ſich auf und nehmen die Färbung der Empfindungen an, womit jene Offenbarung den unglücklichen Vater erfüllt. Sinnreiches Mittel, welches das Orcheſter an die Stelle des Textbuches ſetzt, und welches nach Mozart oft angewandt worden iſt. Ob er es erfunden, vermögen wir nicht beſtimmt anzugeben, doch hat ſich ſicher Niemand ſeiner mit mehr Glück bedient. Dieſem Recitativ ſchließt ſich die berühmte Tenor-Arie: „Fuor del mar, hò un mar in seno“ an, welche der Autor für die ſchönſte ſeiner Partitur hielt, wie ſie unſtreitig die glänzendſte, am prächtigſten inſtrumentirte, die ſchwierigſte und ausgearbeitetſte der Oper iſt. Mozart iſt in ſeinen Fortſchritten der Richtung gefolgt, welche wir bei den Hauptentwickelungen der Muſik ſelbſt vorwiegen geſehen haben. Er war ein großer Contrapunktiſt und Harmoniker, bevor er ein großer Sänger wurde; der Reife des Geſchmacks ging bei ihm die des Genie's voraus, was eben durch ſeine Anſicht über das betreffende Tonſtück genügend bewieſen wird. Er wollte in dieſer Arie ſich übertreffen — weshalb er Alles: — dramatiſchen Geſang, Bravour, Gelehrſamkeit, muſikaliſche Malerei, claſſiſchen Contrapunkt und moderne Verzierungen darin anbrachte und ſie durch ein Zu viel des Guten verdarb. Wir müſſen zu ſeiner Entſchuldigung anführen, daß die Textworte mit das Abſcheulichſte ſind, was nur je einem Componiſten vorgekommen ſeyn kann. Geiſtreich ſeyn ſollender, italieniſcher Opernbichter-Wortkram (c'est de l'esprit de parolier italien) — Abhandlungen über „das Meer, das Idomeneus in ſich ſelbſt berge“ und das „unendlich ſtürmiſcher ſey als das wirkliche Meer“ und über den „Schiffbruch, womit Neptun ſein Herz bedrohe, das wie ſeine Schiffe zu ſcheitern im Begriff ſey“. Jung, wie er war, iſt der Muſiker auf dieſe Spitzfindigkeiten eingegangen, hat er ſich in Spielereien mit mar und minacciar eingelaſſen und den metaphoriſchen, ſtatt den eigentlichen [7]) Sinn wieder gegeben. So iſt dann das Orcheſter

mit einer Fluth von gebundenen Sechzehntel-Noten überſchwemmt worden, ſo kommen in der Geſangſtimme Neptun's Drohungen vermittelſt eines Ergusſes von Rouladen zum Ausbruch, wobei Organ und Athem des Sängers in der That ſehr Gefahr laufen, Schiffbruch zu leiden. In den kurzen Zwiſchenpauſen, die ſich jenes „innere Meer" und jene „rollenden Drohungen" vergönnen, führt das Orcheſter ein Stück Fuge aus, das in keiner Beziehung mehr zum Text, weder in ſeiner figürlichen, noch eigentlichen Bedeutung ſteht.

Dieſe contrapunktiſchen Schwachheiten möchten noch hingehen, der Hauptfehler der Arie beſteht jedoch darin, daß die veralteten Wendungen der Melodie, die verjährten Melismen und Triller-Cadenzen ihr von Haus aus einen Grundzug von Verfehltheit verliehen haben, der ſich auf das ganze Muſikſtück überträgt und es vollends verdirbt. Die ganze ſchöne Arbeit, welcher die Kritik eine mit Bedauern vermiſchte Bewunderung nicht verſagen kann, iſt für die jetzigen Muſikliebhaber rettungslos verloren. Logen und Parterre würden bei einem Schluß wie der folgende



in lautes Gelächter ausbrechen. Eine höchſt gothiſche Cadenz, nicht wahr? Doch darf man nicht außer Acht laſſen, daß dieſe Schlußfermaten damals dem Sänger Gelegenheit gaben — nach Willkühr und frei von allem Zwang der Begleitung und des Taktes — mit Muße ſeine Kunſt in ihrem ganzen Umfange zu entfalten. Für Leute wie Raff war dieß das „Amen" des Virtuoſen, der Augenblick des höchſten Triumphes.

Ein ſehr ſchöner, hinter den Couliſſen ertönender Marſch geleitet uns zum Hafen von Cydonia, wo Alles zu Electra's

und Idamante's Abreiſe bereit iſt. In Erwartung des Zeichens zur Abfahrt ſtimmt das Schiffsvolk in E dur: „Placido è il mar, andiamo“ einen Chor an, welcher den glücklichſten Gegenſatz zu den vorhergegangenen und nachfolgenden Scenen bildet. Das Gemälde der friedlichſten Einwirkungen der Natur gegenüber jenem der heftigſten Aufregungen des Lebens. Ein glänzendes tiefes Blau*) färbt dieſe klare, obwohl von leichten harmoniſchen Verzögerungen aufgehaltene Harmonie; Flöten und Clarinetten führen der Wange des Meeres Friſche zu, während das Streichquartett deſſen ſanfte Wellenſchläge andeutet und der Sechsachteltakt uns wie in einem Nachen wiegt. Schon durchſchweifen Wandergedanken den unermeßlichen Umkreis des Meer-Horizonts, ſchweben im leeren Raum und verlieren ſich in's Unendliche. Da plötzlich ſchweigt der Chor; ein Sirenengeſang läßt ſich vernehmen: — es iſt Electra, die in einer köſtlichen Melodie, in Tönen, die einſchmeichelnder als Zephir's Koſen, balſamiſcher als der Hauch der Flora (wir haben es mit einem mythologiſchen Sujet zu thun) günſtigen Wind zur Reiſe herbeiruft. Electra's energiſche Leidenſchaftlichkeit verleiht ihr Herrſchaft über die Elemente: — ihr Wille übt magnetiſche Kraft über dieſe aus — wie man ſich heut zu Tage ausdrücken würde. Vorher waren es die Eumeniden, die auf ihren Ruf herbeieilten; — die „soavi zefiretti“ werden ſich nicht minder folgſam erweiſen. Wir vernehmen ihr ſanftes Geſäuſel in jener Reihenfolge von Sextenaccorden, die, in ein Zwiſchenſpiel übergehend, wieder in den Chor: Placido è il mar einleiten. Ja wohl, ruhig und ſanft, friſch und ſüdlich insgeſammt — ſo entzückend zu hören als zu athmen — ächter Mozart erſter Qualität.

Idomeneo erſcheint, um des Sohnes Abreiſe zu beſchleunigen: — „Troppo t'arresti“ ruft er ihm zu. Der Prinz und

*) „E dur-Farbe“ würde E. T. A. Hoffmann geſagt haben. Anmerk. d. Ueberſ.

die Prinzeſſin nehmen Abſchied vom König und der König nimmt Abſchied von ihnen — Stoff zu einem Trio, das in zwei, durch das Tempo unterſchiedene Abſchnitte zerfällt. Wiewohl das Andante, bei — hier wie überall — ſchöner und gelehrter Inſtrumentation, ſangbar und in edelm Geſchmack gehalten iſt, und die Wiederholungen des Addio von bewunderungswürdiger modulatoriſcher Kunſt zeugen, wiewohl ferner das Allegro voll Leidenſchaft und Feuer, ſo kommt doch im Ganzen das Tonſtück bei Weitem nicht den claſſiſchen Enſembleſtücken Mozart's gleich. Die Verſchiedenheit der Charaktere gelangt darin nicht gehörig zum Ausdruck und vermochte auch, bei der faſt unveränderten Gleichförmigkeit eines und deſſelben Textes für drei verſchiedene Perſonen, nicht dazu zu gelangen. Ueberdieß kehrte die Situation im 3. Act, durch Ilia's Mitwirkung vervollſtändigt und ungleich rührender, wieder. Kaum daß das Trio mit den gewöhnlichſten der italieniſchen Cadenzen geſchloſſen, als ein Tonwechſel von Dur nach Moll ſtattfindet, das Tempo ſchneller wird und das Losbrauſen des Orcheſters das Herannahen des Meerungeheuers ankündigt. Es erſcheint, und alſobald verſtummen die wellenartigen Figuren der Geigen; eine ziemlich genaue muſikaliſche Uebertragung des berühmten Verſes von Racine:

„le flot qui l'apporta recule épouvanté".

Beim Anblick des Ungeheuers (unbändiger Stier, wilder Drache oder ungeheurer Wallfiſch, je nach Belieben des Theatermalers) ruft das Volk: „qual nuovo terrore", wobei die Achtelnoten noch Eins ſo viel zu thun bekommen, die Geigen in, nach Art der Sturmglocke angegebenen Accorden Lärm ſchlagen und die Blasinſtrumente lange ächzende Klagetöne ausſtoßen. Ueberall vernimmt man auf- und abſteigend die G-Tonleiter (Dominante der Tonika C moll), die dann, mit dem Quartett zuſammentreffend, in chromatiſcher Stufenfolge nach der Höhe ſich bewegt. Als ſie bei der Decime des Grundtons

angelangt, kommt unerwartet wie der Blitz und unaufhaltſam wie eine Lawine B moll zum Vorſchein. Ein entſetzlicher Schrei dringt aus dem Orcheſter hervor, das Piccolo durchſchneidet die Tonmaſſen mit ſeinem ſcharfen Ton — (die einzige Stelle der Oper, wo dieß Inſtrument benutzt iſt). Ein Sturm, gegen welchen jedoch der im 1. Act befindliche im Vergleich nur ein leichter Windſtoß erſcheint. Der ganze, vor Schreck wankende Chor iſt im Begriff, gegen einen, als Fermate ausgehaltenen, verminderten Septimen-Accord zu zerſchellen. Dieſer jähe Sturz oder Aufenthalt (suspension) der Harmonie kommt dreimal vor, wobei die Modulation mittelſt einer Reihenfolge von enharmoniſchen Verwechſelungen die Tonarten Gis moll, Fis moll und F dur berührt, welches F in ſeiner Eigenſchaft als Dominante wieder in die anfängliche Tonart B moll zurückleitet. Auf dieſe Weiſe drückte Mozart den tödtlichen und immer wachſenden Schrecken aus, der ſich auf die Frage: „Il reo qual è?“ bezieht, was von unbeſchreiblicher Schönheit und Wirkung iſt. Unter Donnergebrüll erklärt Idomeneus in einem prächtig inſtrumentirten Recitativ, daß er ſelber der Schuldige ſey. Er beut ſein Haupt den Unterirdiſchen dar und beſchwört Neptun, den Unſchuldigen zu verſchonen, bei welchen Worten des Königs ein dumpfer Paukendonner hörbar wird: — Idomeneus iſt nicht das Opfer, das die Götter begehren.

Irgend etwas Schreckliches, Unheilvolles iſt im Begriff, im Orcheſter loszubrechen — Etwas, das wie ein ſchwarzes, auf den Flügeln des Sturmwindes heranbrauſendes Luftgebilde ſich nähert und anſchwillt. Gleichzeitig und in den nämlichen Intervallen auf- und abſteigende Figuren bringen in Verbindung mit den Schwankungen eines 12/8 Rhythmus die Wirkung von einer Art furchtbarer Schaukel, Bild der unter Neptun's Streichen wankenden Erde hervor. Das Volk ſucht ſein Heil in der Flucht. „Corriamo! Fuggiamo!“ Jedoch vermögen nicht Alle gleichen Schritt zu halten; ein Hagel von Triolen regnet auf die Flüchtigen herab, die bald Finſterniß

umgiebt, bald der Sturm nach verſchiedenen Seiten hintreibt, bald die Strahlen des Blitzes mit ihrem Glanze blenden. Rette ſich wer kann, und ſomit gerathen denn die Stimmen in die größte Verwirrung: ein wahres Drunter und Drüber. Die Furcht macht dieſe Menge ſchwindeln, die, ſtatt ſich vorwärts zu bewegen, ſich im Kreiſe dreht. In der Harmonie tritt eine vollſtändige Anarchie, eine Auflöſung aller Ordnung ein. Während die durch 4 Hörner verſtärkten Bäſſe das A als Grundbaß aushalten, die Soprane ein Fugenthema auf B ergreifen, was von den Tenoren in H beantwortet wird, verſtärken die Contra-Alte, die in Syncopen fortſchreiten, durch ihre, dadurch entſtehenden Auf- und Vorhalte noch jene abſonderlichen und gräßlichen Diſſonanzen. Eine derartig behandelte Modulation weiß ſelbſt nicht, wohin ſie will. Haltlos treibt ſie zwiſchen verſchiedenen Tonarten und in zweifelhaften Accorden dahin, mit jedem Schritt auf peinliche Harmonieverbindungen, große Septimen ſtoßend, ohne in irgend einer Tonalität feſten Fuß faſſen zu können. Nach dieſen verzweifelten Anſtrengungen vereinigen die Stimmen ſich endlich in dem anfänglichen unisono; der etwas beſchwichtigte Sturm verſtattet einem Jeden wieder ſeine Wohnſtätte zu erreichen. Einige verſpätete Nachzügler laſſen noch aus der Ferne ihr mehr und mehr verhallendes corriamo, fuggiamo ertönen; dieſe Rufe verlieren ſich hinter den Couliſſen, worauf der Chor pianissimo in Dur mit der Feierlichkeit einer Kirchencadenz ſchließt. Der Vorhang fällt. Unvergleichlich, erhaben!

Ehre, ewiger Ruhm dem Meiſter, der zuerſt die Fuge bezwang, und ſie, die gewaltige, folgſam an den Triumphwagen des lyriſchen Drama's zu feſſeln wußte.*) Welche Compoſition im blos melodiſchen Styl vermöchte, wie dieſer fugirte Chor den unbeſchreiblichen Tumult und die Schreckniſſe einer derartigen Scene wieder zu geben.

Das Finale des 2. Acts der Veſtalin hat mich ſo ſehr, wie nur irgend einen, mit Bewunderung erfüllt; hält man es

indeß gegen dieſe beiden ſo eben beſprochenen Chöre, ſo erſcheint es wie ein Walzer, der nur etwas ernſter gehalten iſt, als es ſonſt bei Walzern gebräuchlich iſt.

Der zweite Act von Idomeneus iſt reicher an Schönheiten als der erſte, und der dritte wieder ungleich reicher als der zweite; eine glückliche, wiewohl auf der lyriſchen Scene ziemlich ſelten vorkommende Steigerung. Beim Aufgange des Vorhangs erblicken wir Ilia, die in dem königlichen Park ſich ergeht und dem Zephyr eine Botſchaft für ihren Geliebten anvertraut. Ein ſolcher Bote überhebt der Nothwendigkeit, erſt ſeine Briefe zu ſiegeln. Ilia ſagt ſie ihm mit lauter Stimme und in einer Melodie des zärtlichſten Briefſtyls vor, als Idamante's Ankunft ihr ein anderes unmittelbareres und minder unſicheres Correſpondenzmittel an die Hand giebt. Das darauf folgende Duett konnte zu Paëſiello's und ſelbſt zu Paër's Zeiten für ſehr gefällige und lebendige italieniſche Muſik gelten, gegenwärtig erſcheint es an Werth unter den Formen und Verhältniſſen jener Muſik, wie ſie Roſſini — wohl gemerkt — nach Mozart ſelber — uns geliefert hat. Einige Jahre ſpäter componirte Letzterer ein anderes Duo (Nr. 34 in dem Thematiſchen Katalog) und verleibte es der Partitur mit der Bemerkung ein, daß es ſtatt des erſtern geſungen werden könnte. Die Wahl dürfte wahrlich nicht ſchwer fallen. In den beiden Tonſtücken giebt ſich der ganze Abſtand von Mozart 1780 zu Mozart 1785 kund. Das letzte Duo iſt ein kleines Meiſterwerk an Ausdruck und Zierlichkeit, eine jener zarten, jedoch überdauernden Blüthen, die der Hauch der Mode nicht ſo leicht verletzen wird. Die Zuſammenkunft der Liebenden wird durch den König geſtört, der in Begleitung Electra's erſcheint, um dem Sohne den Befehl zur Abreiſe zu wiederholen. Idamante will den Tod in der Verbannung ſuchen, wohin ihm Ilia folgen will; Electra möchte ſich an ihrer Nebenbuhlerin rächen, während der unglückliche Vater nicht weiß, was er beginnen und beſchließen ſoll. Quartett, Es dur, ¾, Allegro

— das höchſte und erſtaunlichſte Wunder des ganzen Werkes, die erſte Arbeit, die vollſtändig die Miſſion Mozart's, wie wir ſie erörtert haben, darlegt. In einem, auf eine einzige, von Handlung entblößte Situation beſchränkten Rahmen ſehen wir hier alle Elemente der muſikaliſchen Compoſition, alle ihre alten und modernen Richtungen, die einſchmeichelndſten wie die ſtrengſten; alle ihre Hauptausdrucks- und Effectmittel ſich harmoniſch verſchmelzen; hier in dieſem Quartett iſt es, wo ſich zum erſtenmale — ſeitdem die Welt beſteht — mit, im höchſten Grade melodiſchem Geſange und der nie aufhören wird, es zu ſeyn — eine pathetiſche Declamation, eine harmoniſche und contrapunktiſche Gelehrſamkeit, die S. Bach in Verwirrung gebracht haben würde, — mit einer Orcheſtration, wie ſie in den ſchönſten Scenen des Don Juan ſich vorfindet, die muſikaliſche Einheit und dramatiſche Wahrheit, endlich die reine Muſik in ihrer ganzen Freiheit, Herrlichkeit und Größe, und die, mit all' ihrem Zauber und ihrer unwiderſtehlichen Energie angewandte Kunſt vereinigt fanden. Ich glaube nicht, daß etwas Vollkommneres in dieſer Gattung aus den Händen eines Componiſten hervorgegangen iſt.

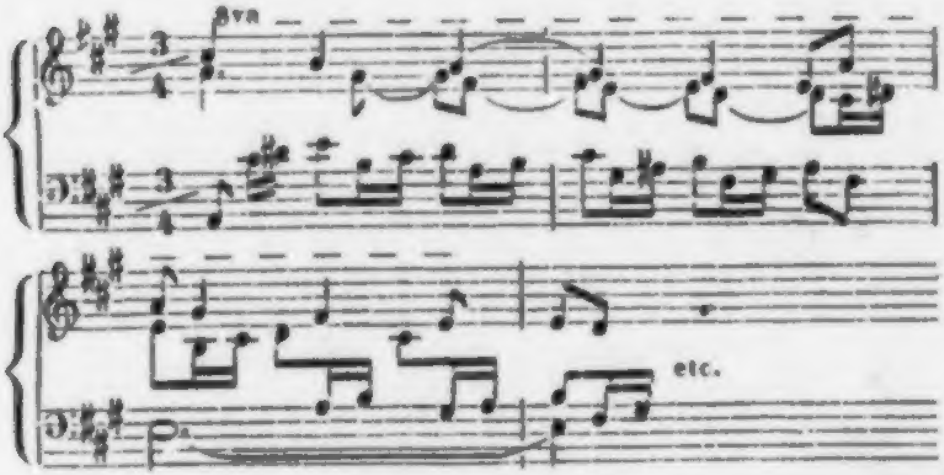
Nach einem kurzen, aber ſehr bedeutungsvollen Ritornell beginnt Idamante allein und das Orcheſter ſetzt die geheimnißvolle Rede weiter fort, die eine Anſpielung auf das tragiſche und noch unenthüllte Geſchick der betreffenden Perſon zu ſeyn ſcheint. Ilia tritt mit einem Erguß von Zärtlichkeit, Electra mit den Ausbrüchen leidenſchaftlicher Wuth, Idomeneus mit den Ausrufungen der Verzweiflung dazwiſchen. „Sereno il tuo ciglio" rufen die Liebenden dem unglücklichen Monarchen zu. Sie ſagen es ihm im ſanfteſten Ton, zuerſt in Terzen, und in Serten im zweiten Theile des Tonſtücks. Vergebliche Worte, die alsbald von der Gluth der Schmerzen verzehrt werden, welche in jener andern Phraſe, der ſich Idomeneo zugeſellt, enthalten iſt: „Ah, il cuor mi si divide!"

Welche Stelle! Die blutende Seele der Leidenden zeigt ſich darin offen und unverhüllt; ihre Thränen fließen; — die unſern gleichfalls. Bald durcheilen die, in langen und kläglichen Accorden ſich drängenden Singſtimmen mit einem Tremolo von 5 oder 7 B's verſchleierte Tonarten, um in irgend eine herzzerreißende Fermate ſich aufzulöſen; bald trennen ſie ſich, um ſelbſt überlaſſen, traurig und klagend ſich zwiſchen den Kreiſen einer labyrinthiſchen canoniſchen Nachahmung durchzuwinden; dann finden ſich ihre Melodieen wieder zuſammen, wie durch das Band der Verzweiflung, die alle gemeinſchaftlich empfinden, vereinigt.

Außerdem iſt noch eines abgeriſſenen Dialogs, einer Reihe von Ausrufungen und ſie beantwortender Gegenſtimmen zu erwähnen, während welcher die figurirten Gänge des Baſſes von Tact zu Tact eine unerhörte, erhabene Modulation bewerkſtelligen, bei welcher der übermäßige Sextenaccord als Hauptagens erſcheint. Man ſehe die betreffende Stelle in der Partitur nach und falle bewundernd nieder! Die letzten Anſtrengungen der Wiſſenſchaft und des Genie's ſind für die Schluß-Cadenz aufgeſpart worden. Die, Sylbe für Sylbe, in Achtelnoten angebenden Stimmen ſetzen unmittelbar eine nach der andern ein, indem ſie in der Secunde einander nachahmen: — „peggio di morte“ in es — „peggio di morte“ in F; „si gran dolore“ auf g, „si gran dolore“ auf as. Die Clarinetten und Flöten, die den Canon in längern Noten zur Erſcheinung bringen, führen neue Syncopen und Verwickelungen herbei; die Muſik nimmt einen nicht zu beſchreibenden Charakter von Majeſtät und Feierlichkeit an. Hiermit, denkt man, wird das Quartett ſchließen. Keineswegs, es endigt mit demſelben Solo Idamante's, womit es begann und außerdem mit einer Sonderbarkeit, die ich mir nicht hinlänglich zu erklären vermag: nämlich die Singſtimme bricht im fünften Tacte auf einem Accorde ab, der nicht zum Abſchluß gelangt; das Orcheſter übernimmt die Vollendung der Periode

in der myſtiſchen Sprache des einleitenden Ritornells. Mozart hat einige contrapunktiſche Ideen dieſes Quartetts im Sextett des Don Juan benutzt; vielleicht hat er ſie darin ſogar verſchönert; nichtsdeſtoweniger gleicht das Quartett keineswegs dem Sextett, noch irgend einer andern Compoſition ſeines Verfaſſers, ſondern iſt ein für ſich beſtehendes Werk, von welchem Niemand, ohne es zu kennen, ſich einen Begriff zu machen vermag.

„In meiner Oper ſoll's Muſik für Jedermann geben, ausgenommen für lange Ohren", ſchrieb unſer Held an ſeinen Vater. Ohne Zweifel hatte er bei Compoſition von Nr. 22 — einer Arie des Arbaces, welche nur vom Streichquartett begleitet iſt und ſelbſt für die damalige Epoche veraltet erſcheint, die muſikaliſchen Alterthümler im Auge. Dieſes Tonſtück enthält die negative Anleitung: wie der contrapunktiſche Styl in der Oper nicht angewandt werden ſoll, nachdem das Quartett gezeigt hat, wie es ſeyn darf und muß. Die Compoſition iſt ſo merkwürdig an ſich ſelbſt, daß hier einige Tacte davon im Auszug folgen mögen.



Gut als contrapunktiſche Studie über eine, nach Art des Canto fermo gegebene Melodie, unzuläſſig als dramatiſche Muſik. Eine Laune oder ein Nebengedanke ähnlicher Art findet ſich auch in der Partitur des Don Juan: —

die, im Händel'ſchen Styl componirte Arie der Elvira: „Ah, fuggi il traditor", welche die „Kenner" als ein Meiſterſtück rühmen, die man jedoch wohlweislich bei der Aufführung immer wegläßt.

Mittelſt einiger Abkürzungen, wovon ein Theil gleich von Anfang an in München vorgenommen wurde, würden die, auf das Quartett folgenden, größtentheils mit einander zuſammenhängenden Tonſtücke ein ordentliches, modernes Finale bilden. So erſchiene, bei Weglaſſung der Nr. 22, gleich der Oberprieſter Neptun's mit dem Prieſter-Chor und der Chor des Volkes. Eines der bewunderungswürdigſten Recitative im Idomeneo iſt jenes, wo der geheiligte Diener der Gottheit dem König das Elend, von dem Creta heimgeſucht iſt, ſchildert. Bei jeder neuen Wendung der Rede erſcheint in verſchiedenen Tönen eine Inſtrumental-Figur von der majeſtätiſchſten Bedeutſamkeit, eine Figur — unwandelbar, unerbittlich und unwiderſprechlich wie der Wille der Gottheit, als deren Organ der Oberprieſter erſcheint. „A Nettuno rendi quello che è suo"! Idomeneus vermag länger nicht das verhängnißvolle Gelübde zu verheimlichen; er nennt Idamante; das Recitativ verhaucht in ſchmerzlichen Klagetönen. Nun beginnt ein, in Triolen auf einem Orgelpunkt ſich bewegendes Adagio, das mit Anſtrengung eine unbeſtimmte und mühſelige chromatiſche Modulation anklimmt, und ſich endlich nach C moll auflöſt. Sobald als dieſe, den Thränen geweihte Tonart feſten Fuß gefaßt hat, bricht das Volk in tiefer Beſtürzung in den Ausruf: O voto tremendo, spettacolo orrendo!" aus. Wieder ein Tonſtück, der Zahl derer angehörig, die des Meiſters Vorliebe für Idomeneus, den er der Oper, der Nichts gleichkommt, zur Seite ſtellte, rechtfertigen. Wie großartig, wie erhaben iſt dieſer Chor, und wie iſt es zu beklagen, daß man, ſtatt ihn zu zergliedern, ihn nicht lieber hören kann! Wie ſoll man dieſen hinfälligen Rhythmus, dieſe ſchwerfällige, Schauer des Todes athmende Harmonie ſchildern, welche mit

der ganzen Schwere eines unbeſieglichen Verhängniſſes auf der Seele laſtet; wie dieſe gedämpften Trompeten und Pauken, deren dumpfe Trauerklänge den Tod einer ganzen Nation und das Entſetzen dieſes, mit dem Tode ringenden Volkes verkünden, das den Abgrund zu ſeinen Füßen ſieht. „D'abisso le porte spalanca crudel!“ Der Schlund klafft neun Tacte hindurch weit aufgeſperrt und ſchließt erſt im zehnten Tact ſich wieder. Giebt es etwas Schöneres als dieſen Schluß und ſeine, mit ſo viel Kunſt und Genie bewerkſtelligte Mannigfaltigkeit, dann habe ich Unrecht. Ein Prieſter-Solo, in der Modulation und Begleitung von durchaus prieſterlicher Färbung (ſelbſt die charakteriſtiſchen Violoncellſtellen fehlen nicht) trennt den Chor in der Mitte, deſſen zweiter in Dur ſchließender Theil ſich mit einer Code des Orcheſters vereinigt, die, von köſtlicher Wirkung, in den Prieſtermarſch übergeht; in denſelben Marſch, von welchem Mozart in der Zauberflöte eine neue, durchgeſehene, verbeſſerte und vermehrte Auflage beſorgt hat.

Wir befinden uns hier im Innern des Tempels, Angeſichts der Bildſäule des Neptun und unter dem Zauber einer Anrufung, die der König von Creta an die feuchte Gottheit richtet. „Ascolta o Rè del mar i nostri voti“ — eine Cantilene, welche in ihrer hohen Reinheit den claſſiſchſten Melodieen Mozart's an die Seite geſtellt werden kann. Alle heitern und poetiſchen Bilder des heidniſchen Gottesdienſtes haben ſich im Orcheſter Rendezvous gegeben. Man ſieht — eine um die andere — mit Blumenguirlanden gefeſſelte Mädchen um das mit goldnen Hörnern geſchmückte Opfer herumtanzen, das widerſtrebend, von Kinder-Gruppen zu den Stufen des Altars geſchleppt wird. Sicher würden die Griechen ſo componirt haben, wenn ſie Muſik verſtanden hätten. Die Violinen theilen ſich in eine, pizzicato ausgeführte Begleitung, die in ihrer ganzen Vollzähligkeit vereinigten Blasinſtrumente umſchreiben die Figur in je zwei und zwei gebundenen Noten und fügen andere geſchmackvolle Verzierungen hinzu. Ausgewählte Inſtrumentation,

ganz geeignet, um ſich mit einer wie Milch und Honig dahingleitenden Melodie zu vermählen. Idomeneus' Geſang wird durch einige Tacte des Prieſterchors unterbrochen, der um eine einzige, zwiſchen einer — fortwährend mit den Orcheſter-Wendungen wechſelnden — Modulation durchtönende Note verlängert iſt, worauf ein Stillſtand eintritt, und Alles geheimnißvoll in breiten, ganzen Noten auf der, in der Oper ſo ungewöhnlichen Cadenz des Moll-Dreiklangs der Unterdominante ſchließt, die hier als vorbereitende Harmonie zu dem Dur-Dreiklang der Tonica angewandt iſt. Mit dem nämlichen Chor-Bruchſtück ſchließt auch die Preghiera. Was mag wohl den Tondichter veranlaßt haben, mit dieſer ſtarken Reminiscenz an die chriſtliche Kirche das dichteriſche Gemälde eines andern Cultus zu ſchließen. Die Abſicht ſcheint klar: — Ueber den proviſoriſchen Göttern der Mythe, die in jener Anrufung wieder erſtehen, thront die ewige Allmacht, die das heidniſche Alterthum ſelber unter dem Namen und den dunkeln Attributen *des Geſchicks* verehrte.

Was wir von der Erkennungs-Scene des erſten Acts bemerkt, gilt auch von den Scenen, wo ſich Idomeneus anſchickt, das Opfer zu vollziehen und wo die beiden Liebenden für einander ſterben wollen. Alles dieß iſt jedenfalls im Recitativ ſehr ſchön; für uns giebt es jedoch kein Recitativ, was die *Enſembleſtücke* in den *Haupt-* und *Geſammt-Situationen* zu erſetzen im Stande wäre. Idamante's Arie, welche die beiden Scenen von einander trennt, war in München mit des Autors Bewilligung geſtrichen worden. Sie iſt, nur um weniges beſſer, als die des erſten Actes: „Il paure adorato". Jedenfalls hatte die Muſe Mozart verlaſſen, oder vielmehr war *er es*, der die Muſe verabſchiedete, als er für jenen erbärmlichen Caſtraten del Prato zu ſchreiben hatte, von welchem er wie von einem, an Stimme wie an Schule bankerotten Sänger und abſcheulichen Schauſpieler ſpricht. Wiewohl Raff, nach der Ausſage unſers Helden, gleichfalls nur eine

„Bildſäule" war, ſo ſtanden dieſem alten Automaten wenigſtens doch Ueberreſte zu Gebote, die an den ehemaligen Künſtler erſten Ranges erinnerten. Was dagegen die Schweſtern Wendling betrifft, denen die Rollen der Electra und Ilia beſtimmt waren, ſo war Mozart ſehr zufrieden mit ihnen, wodurch erklärlich wird, warum im Idomeneo die Frauen-Arien denen der Männer ſo überlegen ſind.

Das Orakel des Neptun, von welchem es eine achtmal kürzere Variante als die erſte Lesart giebt, iſt ein obligates Recitativ, von drei Poſaunen und zwei, hinter den Couliſſen aufgeſtellten Hörnern begleitet.

Es iſt weniger durch das, was es in ſich ſelbſt iſt, als dadurch merkwürdig, daß es den erhabenen Choral des ſteinernen Gaſtes, deſſen erſte Idee es ſchon im Keime trug, geliefert hat.

Als Mozart den Gott des Meeres ſprechen ließ, ſuchte er noch den Effect nur in äußern Reſultaten, in den aufgehäuften materiellen Tonmaſſen und im Klang der Inſtrumente. Später verband er den akuſtiſchen mit dem harmoniſchen Effect und erzielte dadurch ein Orakel, das in der muſikaliſchen Welt bis an's Ende aller Zeiten wiedertönen wird.

Electra, inmitten der allgemeinen Zufriedenheit unglücklicher als je, fällt in ihre Wuthausbrüche vom erſten Act zurück. Es ſcheint dieß bei ihr Familienübel zu ſeyn. Es war für den Muſiker eine ſchwierige und verdrießliche Aufgabe, wiederholt auf eine excentriſche Situation zurück zu kommen, die er bereits in überlegener Weiſe behandelt hatte. Kleinigkeit — hatte er doch ſchon zwei Stürme und zwei Abſchiedsſcenen componirt, und zweimal bewieſen, daß man ſich weit übertreffen könne, ſelbſt wenn die erſte Arbeit höchſt gelungen war; ſo konnte ihn eine weitere Ueberbietung hier auch nicht beſonders in Verlegenheit ſetzen. Um jedoch die erſte Arie der Electra zu überbieten, mußte der tragiſche Styl bis zu den letzten Gränzen leidenſchaftlichen Ungeſtüms getrieben werden.

Mozart ſtanden für ſein Werk ausgezeichnete Kräfte zur Verfügung: — eine durchaus bewährte Sängerin, ein tapferes Orcheſter, das ihm — mit den Waffen in der Hand ſelbſt in die Hölle gefolgt ſeyn würde. Und juſt in die Nähe dieſes Orts hatte er es hinzuführen. Alles gelang ihm vortrefflich: Electra übertraf eben ſo ſich ſelbſt, als ſie zuvor ſchon ihre Mutter Clytemneſtra übertroffen hatte. Niemals haben die Verwünſchungen der Verzweiflung auf der lyriſchen Scene mit einer ſo ausbündigen Energie ſich entladen, als in der Arie: „d'Oreste, d'Ajace, ho in seno i tormenti", dem Urtypus aller vergangenen, gegenwärtigen und künftigen agitato's. In der Singſtimme vernimmt man eine Reihenfolge von herzzerreißenden, halb von Schluchzen erſtickten Tönen, von raſender Declamation, die gänzlich jeglichen Cantabile's entkleidet iſt; im Orcheſter einen fortwährenden Aufruhr, der ſich in den krampfhaften, von Seufzern unterbrochenen und von Mordenten zerfleiſchten Nebenfiguren ausſpricht. Die wiederholt beſchworenen Eumeniden antworten vernehmlicher dem Rufe Electra's; die Inſtrumentation ſelbſt gewinnt Sprache, nimmt einen beſtimmten Ausdruck an: — „Kommt herbei" — ertönt es in düſtern Accorden aus ehernem Munde — „der Biß unſerer Vipern iſt ſüß gegen die Gluthen, die dich verzehren"! Ein Zug verzweifelter Bravour krönt dieſen furchtbaren Ausbruch wüthenden Wahnſinns — oder um höflicher zu reden — dieſen heftigen Nervenzufall. Die Wuth konnte faſt nicht höher ſteigen — ſie erreicht das hohe C, worauf, nach geendigter Phraſe, eine aufſteigende chromatiſche Fortſchreitung den Effect bis zu ſeinem letzten Punkt und das Tonſtück zur Schlußfermate hindrängt. Noch einige Tacte mehr und es würde Apoplexie erfolgt ſeyn. Obwohl in dieſer Arie die Sache bis zum Aeußerſten getrieben erſcheint, iſt den Erforderniſſen der Situation doch nirgend der Wohlklang geopfert. Mozart war der Anſicht, daß die Muſik immer Muſik bleiben müſſe. Mutterregel aller Regeln,*) von der er faſt niemals abgewichen iſt.

Nach dieſer koſtbaren Kette von Schönheiten erſten Ranges: dem Quartett, dem Recitativ des Oberprieſters, dem Chor in Cmoll, der Preghiera des Idomeneus und Electra's Arie erſcheinen die folgenden Scenen des Glückes natürlicherweiſe ſchwach, wie alle Scenen, in welchen die Muſik die Handlung überlebt. Nichtsdeſtoweniger iſt der Schlußchor: „Scenda Amor, scenda Imeneo" ein würdiges Seitenſtück zu dem, welcher ſich am Schluß des erſten Actes befindet.

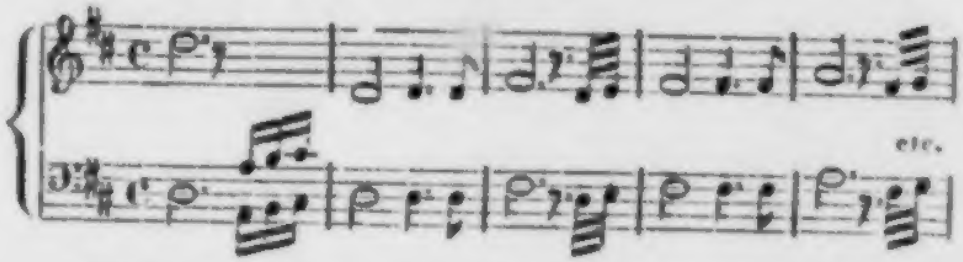
Die Ouvertüre zu Idomeneo, über die wir uns noch auszuſprechen haben, mußte der Zuhörerſchaft vom Jahre 1781 als ein wunderbares Werk, als ein Wunder der Inſtrumentation und Harmonie erſcheinen, da eine wie die andere damals durchaus neu waren. Jedoch haben wir hier ſie nicht nach ihrer Qualification zu einem Maßſtab der Vergleichung für das, was für uns nicht mehr exiſtirt, zu beurtheilen, ſondern wir müſſen ſie für ſich ſelbſt und mit gleichzeitiger Beziehung auf Mozart's claſſiſche Werke dieſer Gattung auffaſſen, die den jetzigen Geſichtspunkt beſtimmt und der muſikaliſchen Kritik eine Grundlage für ihre Urtheilsſprüche verliehen haben, welche ſich noch anno 1840 als die ſicherſte und beſte bewährt.

Die Ouvertüre iſt, wie die zu Iphigenia in Aulis aus einer Verbindung pathetiſcher und kriegeriſcher Motive zuſammengeſetzt, aus deren Mitte hie und da ein anmuthiger und ſanfter Geſang auftaucht. Von dieſen Motiven beziehen ſich die einen auf das betreffende Drama, während die andern auf die Vergangenheit der Hauptperſon anſpielen; doch erſcheint die Vorbereitung auf das Stück untergeordnet und von den Erinnerungen an Ilion faſt gänzlich zurückgedrängt, womit geſagt werden ſoll, daß der Charakter der Ouvertüre mehr heroiſch als tragiſch iſt. Ich würde ohne Rückhalt Alles gelobt haben, den Reichthum der Inſtrumentation und den kriegeriſchen Glanz der Motive, die melodiſche Friſche einiger Geſangſtellen, die ungeſtümen Tonleitern, in

denen unabläſſig der Lärm der Waffen und der Kampf der Elemente mit einander abwechſeln — lauter Dinge, die zur Zeit gar nicht vortrefflicher ſeyn konnten, und es noch wären, wenn Mozart keine andern Ouvertüren componirt hätte.

Der in dem Tonſtück vorherrſchende Heroismus gehört zu denen, welche ſicher Niemand abzuſtreiten wagen wird. Im Gegentheil tritt er nur zu deutlich hervor, und darin beſteht gerade ſein Fehler.

Es iſt dieß, wie man ſieht, ein Heroismus in D dur, der, vom Tanz- und Fechtmeiſter zurecht gerückt, den Kopf in die Höhe, mit ſteifen Knien, Bruſt heraus, über und über mit Wahlſprüchen der Ehre gepanzert und mit Sentenzen gewappnet, einherſchreitet — mit einem Wort — der franco-helleniſche Heroismus des Racine'ſchen Achilles und was Weniges der des Achilles von Gluck. Die Noten werden beſſer, was ich meine, veranſchaulichen.



Will man wiſſen, auf welche Weiſe man mit dem nämlichen Vorrath kriegeriſcher Ideen, die im melodiſchen Styl immer etwas dem Gemeinplatze ſich nähern, Heroismus von durchaus edelm Zuſchnitt und erhabene, muſikaliſche Schlachtgemälde zu Stande bringt, ſo nehme man die Ouvertüre zu Titus, beſonders den Mittelſatz zur Hand, und man wird beim Anblick des claſſiſchen Werks von 1791 unſere Strenge gegen das um 10 Jahre ältere Werk, das dem letztern zum Muſter diente, begreifen.

Wir haben nach Kraft und Vermögen unſere Aufgabe als Kritiker zu löſen geſucht; wir haben die Partitur von Idomeneo zu Rathe gezogen, und ſie hat uns in beſtimmten Aus-

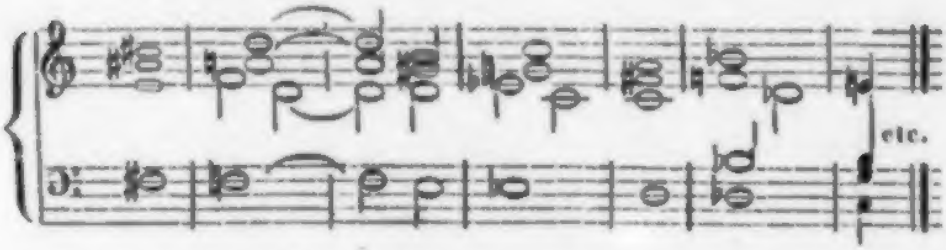
drücken auf alle im Eingang des Artikels aufgeſtellten Fragen: nämlich, warum das Werk ſeit der Münchener Aufführung keine weitern Darſtellungen mehr erlebte, warum in unſerer Zeit es nie gelingt, es wieder auf die Scene zu bringen, und endlich warum Mozart ſo hoch in ſeiner Achtung eine Oper ſtellte, die ſo weit entfernt iſt, in ihrer Geſammtheit für claſſiſch gelten zu können — geantwortet. Da die Ausführung des Werks, beſonders für die Orcheſter damaliger Zeit, mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden war, ſo wird keine andere, außer der Münchener Capelle, ſich damit haben befaſſen wollen und können. Da das Werk nach dem Muſter der alten opera seria zugeſchnitten und in faſt ſämmtlichen Männer-Arien veraltet iſt, ſo würde Idomeneo für die Muſikliebhaber unſerer Epoche des eigentlichen, feſſelnden Lebensreizes entbehren und ſo manche Scene ſelbſt dem Kenner nur ein hiſtoriſches Intereſſe gewähren. Daß, nach dem Beiſpiele vieler Väter von zahlreicher Nachkommenſchaft, Mozart für den Erſtgeborenen ſeines Genie's eine gewiſſe Vorliebe gehegt haben mag, kann wohl ſeyn; doch ſoll damit nicht geſagt werden, daß ſein Urtheil über Idomeneo durch Partheilichkeit und Irrthum beeinträchtigt war. Es erſcheint angemeſſen, dieſem Urtheil die Auslegung zu verleihen, welche uns durch die Thatſachen als die richtige aufgeſtellt wird.

Mozart war ſo entfernt, über die Unvollkommenheiten ſeines Werkes verblendet zu ſeyn, daß er bald für die Arien einen ganz verſchiedenen Geſangſtyl annahm und daß von allen zahlreichen Entlehnungen, die er daraus für ſeine ſpätern theatraliſchen Schöpfungen vornahm und ohne die mindeſte Bedenklichkeit aus dem unbekannten Meiſterwerk vornehmen konnte, auch nicht eine einzige ſich findet, wo die Idee nicht eben ſo ſehr als die Form vervollkommnet erſcheint. Anno 1780 componirte Mozart beinah wie P. Corneille, war er groß im Großen, erhaben in den erhabenen Situationen. Im Uebrigen redete er, wenn auch nicht die unrichtige und oft

gemeine Sprache des Verfaſſers des Cid, jedoch die ſchöne melodiſche Sprache ſeiner Zeit, die mit den Concetti und dem Euphëismus aus der Mode kam. Später redete er ſeine Sprache für ſich, die ſchöne Sprache aller Zeiten und war er eben ſo bewunderungswürdig im Kleinen als im Groſſen. So iſt denn bleibend dargethan, daß ſeine Werthſchätzung nicht auf die geſammte Partitur des Idomeneo, ſondern auf die erhabenen und unvergänglichen Einzelnheiten des Werks ſich bezog.

Ich ſchließe mit einigen grammatikaliſchen Bemerkungen. Als Bewunderer und Nacheiferer Sebaſtian Bach's führt Mozart in ſein Werk hier und da gewiſſe äußerſt herbe harmoniſche Zuſammenſtellungen ein, die — bis auf ſeine Fehler — an den großen Contrapunktiſten erinnern. In den durchaus claſſiſchen Partituren Mozart's finden ſich dergleichen Härten nicht vor, und wenn er ja auf die nämlichen kritiſchen Accord-Verbindungen gerieth, ſo hat er ſie mit unendlich mehr Kunſt und Schwung für das Ohr angebracht. Nach der Ausdehnung, die einige, ſich auf Bach's Autorität ſtützende Theoretiker der Regel vom Orgelpunkt gegeben haben, gäbe es keinen Accord, den der Baß, demnach als Null in der Harmonie betrachtet, nicht ohne Murren und Widerſpruch ertragen müßte, während andere Kunſtgelehrte dieſer Freiheit Gränzen ſetzen und behaupten, daß der Orgelpunkt eine reine Fiction ſey, die zu weit getrieben, wirkliche Qualen verurſachen könne, und daß man, um ſich davon zu überzeugen, nur z. B. den Fis dur- oder den H dur-Dreiklang auf ein natürliches im Baß als Orgelpunkt ausgehaltenes C anzugeben braucht; welcher Meinung wir unſererſeits vollkommen beipflichten. Die Ouvertüre zu Idomeneus bietet einen jener übertriebenen und um ſo gewichtigeren d. h. deſto ſchroffern Fälle dar, als der Baß, ſtatt liegenbleibend den Ton auszuhalten, in Achteln ſich bewegt und auf dieſe Weiſe Note gegen Note bei Tonleitern angiebt, mit denen er durchaus nicht in irgend eine Be-

ziehung zu bringen iſt. Es iſt ganz ſo, als ob das Orcheſter falſch ſpielte. Unſere zweite und letzte Bemerkung betrifft eine eben ſo kühne Modulation, daß wir kaum die Verantwortung davon zu übernehmen uns getrauen möchten.“) Sie kommt in einem Recitativ vor, und da die Worte nichts] zur Sache thun, folge ſie ohne Text:



Eine harmoniſche Fortſchreitung, deren ſämmtliche Schlußfälle durch den, von der großen Terz abſtammenden Grundbaß entſchieden werden. Dazu kommt noch, daß vom erſten zum zweiten Takt die Septime aufwärts nach oben und die Terz abwärts ſich bewegt, was nicht minder ſeltſam in einer Cadenz erſcheint. Im Uebrigen iſt dieß Beiſpiel einer derartig angelegten Fortſchreitung das einzige, welches ſich in den mir bekannten Werken Mozart's vorfindet.

Mögen meine Bemerkungen die Aufmerkſamkeit und das Intereſſe der Liebhaber auf ein Meiſterwerk hingelenkt haben, das der Mehrzahl von ihnen faſt gänzlich unbekannt geblieben iſt, das ſeit 60 Jahren in den Bibliotheken vergraben gelegen und nur auf den Ruf eines Capellmeiſters wartet, um ſich in der ganzen Höhe ſeiner homeriſchen Geſtalt zu erheben. Ich habe die Hinderniſſe namhaft gemacht, die ſich der Wiedereinführung der ganzen Oper auf die Scene entgegenſtellen möchten. Doch könnte man einzelne Acte oder Bruchſtücke der Oper geben, oder — was noch zweckmäßiger ſeyn würde — man könnte die ſchönſten Scenen daraus zur Aufführung in einem der großen, alljährlich ſtattfindenden Muſikfeſte zuſammenſtellen.

II.

Die Entführung aus dem Serail.

Komiſche Oper in drei Acten.

Belmont's Geſchichte iſt die Geſchichte von Mozart's Hochzeit, die in derſelben Zeit, wie die Oper, zu Stande kam: — eine ausdauernde, durch Prüfungen bewährte Neigung, die, — über alle Hinderniſſe obſiegend, — endlich in den Hafen der erſehnten Vereinigung einläuft.

Belmont hatte die Eiferſucht eines türkiſchen Paſchas zu überwinden; ihm drohte entweder der Spieß, oder der Strang.

Mozart kämpfte ſeit zwei Jahren gegen den Widerwillen eines kalt berechnenden Vaters und gegen die Halsſtarrigkeit einer zukünftigen Schwiegermutter, die ein eben ſo despotiſches Hausregiment, — wie der Paſcha, — führte; indem er Fräulein Weber heirathete, lief er Gefahr, da er noch ohne alle Ausſichten ſich befand, in eine Abhängigkeit zu gerathen, die für ein junges Ehepaar höchſt gefährlich ſeyn mußte.

Beiden — nämlich dem Ritter wie dem Tonkünſtler — blieb nichts übrig, als vermittelſt einer Entführung den gordiſchen Knoten dieſer Schwierigkeiten zu durchhauen, um ſo in den Beſitz ihrer Conſtanzen — eines Namens von der glücklichſten Vorbedeutung für den Eheſtand beider — zu gelangen.

Dieſe Aehnlichkeit der Schickſale zwiſchen dem Helden und dem Verfaſſer des Stücks haben entſchiedenen Einfluß auf das Werk ausgeübt. Um Belmont zu ſchildern, brauchte Mozart nur ſich ſelbſt zu ſchildern. So iſt denn die Rolle Belmont's eine der individuellſten, d. h. eine der ausdrucksvollſten und ſchönſten, die Mozart geſchaffen hat. Er lieferte hier eine ächte erſte Tenorpartie, während Idomeneo nur ein Tenor der tragiſchen Oper war, wo die hohe männliche Stimmlage jede, nur nicht die Stelle einnahm, die ihr vorzugsweiſe zukommt.

Beſitzt dieſe Stimme den rechten Timbre und einen hinreichenden Umfang in der Höhe, ſo bietet ſie die köſtlichſte Tonbeſchaffenheit dar, welche die Natur oder die Kunſt hervorbringen können und charakteriſirt alsdann die Männlichkeit in ihrer Blüthe: — ſie wird das Organ der Liebesleidenſchaft, insbeſondere der edeln, tugendhaften Liebe, welche, frei von allen Nebengedanken an die Mitgift, nur der Vereinigung zuſtrebt. — So iſt Belmont, ſo iſt auch Ottavio. Man hat gegen Muſiker die Aeußerung gethan, daß die Partieen des Almaviva und Don Juan viel gewonnen haben würden, wenn Mozart ſie für Tenor geſchrieben hätte. Meiner Anſicht nach würden ſie dadurch gänzlich vergriffen und entſtellt worden ſeyn.

Der Liebhaber iſt jedoch nicht die einzige Rolle des Stücks, welche uns das individuelle Bild des Componiſten zurückgiebt. Vielmehr dünkt uns, daß dieſes Bild ſich in der fraglichen Oper doppelt wiederſpiegelt, und daß deſſen Züge zwiſchen Belmont und einem andern Charakter vertheilt ſind, deren dramatiſche und muſikaliſche Phyſionomie mit jener des erſtern den entſchiedenſten Gegenſatz bildet.

Sollte man glauben, daß Osmin, der Barbar, der blutdürſtige Osmin, ebenfalls Mozart ſey. [1]) Und wie das? — Man wird den Inhalt des vorigen Artikels nicht vergeſſen haben.

Als unſer Held den Auftrag zur Compoſition der Entführung erhielt, ſtößten ihm die, ſeiner Verbindung entgegenſtehenden Schwierigkeiten keine ernſten Beſorgniſſe mehr ein. Seiner Geliebten und ſeiner ſelbſt gewiß, war er es auch hinſichtlich der Ereigniſſe. Er gab ſich gleichzeitig der Hoffnung ſeines nahen Glücks wie dem Vergnügen hin, an einer National-Oper zu arbeiten, deren Beſtellung er mit der höchſten Freude angenommen hatte.

In dieſer Seelenſtimmung mußte der Genius des Komiſchen, welcher eine der Seiten ſeiner Natur ausmachte und ſich in Verſen und burlesken muſikaliſchen Improviſationen ergoß, mit Eifer die Gelegenheit ergreifen, ſich auf der Scene zu entfalten. Der Textdichter, der unter Mozart's Anleitung arbeitete, hatte ihm jene verſchafft; wir ſind ihm dieſe Anerkennung ſchuldig. Osmin iſt ein höchſt origineller und beluſtigender komiſcher Charakter, der jedoch in minderm Grade als ſolcher erſcheinen dürfte, wenn er, ſtatt auf der Scene, leibhaftig — in irgend einem Paſchalik und in der Tracht eines türkiſchen Beamten — uns entgegträte.

Welch ein drolliger Kauz iſt dieſer Osmin, der von nichts Anderm als von Pfahl und Galgen, Enthauptungen, Erwürgungen, in's Meer werfen u. träumt. Er liebt die Hinrichtungen wie Unſereins die Muſik liebt und als Kunſtkenner oder überſättigter Dilettant iſt er in dieſen Vergnügungen mit der Zeit ſehr wähleriſch geworden. Er findet, daß man ſelbſt in der Türkei in dieſem Punkte noch weit zurück iſt.

Eine einzige Execution pro Tag — welche Armſeligkeit! Er, für ſein Theil, möchte, daß ſeine Kunden mit größerer Feierlichkeit und umſtändlicherer Sorgfalt behandelt würden: „erſt geköpft, und dann gehangen, dann geſpießt auf heiße Stangen, dann verbrannt und dann gebunden, dann getaucht, zuletzt geſchunden!“ Unſer Türke iſt ein wahrer Sybarit. Neben derartigen Beluſtigungen iſt es Blondchen, Conſtanzens Joſe, welcher Osmin am meiſten zuge-

than iſt und die er, zur Belohnung ſeiner treuen und eifrigen Dienſte, vom Paſcha zu erhalten hofft.

Wie man ſieht, hat dieſer Charakter im Grunde nichts ſonderlich Komiſches; aber Osmin iſt alt, iſt taub und dabei verliebt und eiferſüchtig; man hintergeht ihn und macht ihn betrunken; außerdem kommt ſeine ganze Bosheit glücklicher Weiſe nicht zur Ausführung, ſo daß er einen vortrefflichen Buffo für die Oper, wenn auch kaum eine erträgliche Figur für das Luſtſpiel abgab. Die Muſik allein durfte ſich dieſes Charakters bemächtigen.

Mozart, dem dieſe groteske Scizze ungemein zuſagte, gefiel ſich darin, ſie mit einer Wärme und Laune ohne Gleichen, mit einem unerhörten Talent für jene Gattung der Caricatur, wo die Aehnlichkeit durch die Uebertreibung ſelber erzielt wird und dadurch nur um ſo überraſchender wirkt, auszuſtatten.

Unter den Muſterſchöpfungen des komiſchen Styls kommt der zugleich lächerliche und entſetzliche Osmin neben Leporello zu ſtehen. Uebrigens dürften kaum zwei, einander ſo ſchnurſtracks entgegengeſetzte Urbilder komiſcher Figuren — als der Diener des Don Juan und Blondchens liebenswürdiger Seladon, gefunden werden.

Indem ſo die Sympathieen des Componiſten vorzugsweiſe den Männerrollen ſich zuwandten, litten die Frauen dadurch einigermaßen Abbruch, ohne indeß das Recht zu haben, ſich zu beklagen, da ſie im Idomeneo ganz und gar im Vortheil geſtanden hatten.

Conſtanze war durch eine Sängerin vertreten, die ſich im Beſitz bedeutender Stimmmittel und großer Bravour befand. Dieß that der Rolle Eintrag, von welcher Signora Cavalièri mehr als die Hälfte zum Vortheil ihrer Rouladen und hohen Töne wegließ. Was die Arien Blondchens betrifft, ſo ſind es — um keinen andern Ausdruck zu gebrauchen — die mittelmäßigſten des Mozart'ſchen Repertoirs; triviale, kreiſchende und veraltete Melodie. Die Bedeutungsloſigkeit

des Textes in beiden entſchuldigt den Componiſten bis zu einem gewiſſen Punkt.

Blondchen und Pedrillo, das Kammermädchen und der Kammerdiener nothwendig zur Intrigue des Stücks, deren Hauptträger ſie ſind, haben für ſich in der That keine muſikaliſche Wichtigkeit, als welche die Mitbetheiligung an den Enſembleſtücken ihnen verleiht. Doch vergaß ich die, allerdings ſehr in's Gewicht fallende, Romanze Pedrillo's.

Es giebt in der Entführung noch eine ſechste Perſon, den Baſſa und Renegaten Selim, den man ſtreng genommen, nicht mitzählen dürfte; dieſer ſingt ganz und gar nicht. Er handelt eben ſo wenig und ſeine ganze lyriſch-dramatiſche Beſtimmung iſt: — durch ſeine zärtlichen Bemühungen Conſtanzens Weigerungen hervorzurufen und ihre Bravour-Arie anzuhören. Welche Rolle für einen Paſcha mit drei Roßſchweifen. Zur Rechtfertigung dieſer Automaten-Rolle kann man anführen, daß im muſikaliſchen Drama die Mitwirkung eines Schauſpielers, der nicht ſingt, da weniger ſtörend iſt, wo der ganze Dialog geſprochen wird. Wenn man ſich einmal von den rein phantaſtiſchen oder idealiſchen Stoffen entfernt, worauf die ſchönen Künſte all' ihre Zauberwirkungen gründen, welche bei der Oper in der Fortdauer des Geſangs beruhen, ſo muß man auch der fortgeſetzten Illuſion entſagen und ſich die periodiſche Entzauberung gefallen laſſen, welche durch die Wiederkehr des Dialogs herbeigeführt wird. Außerdem iſt Selim ſo ausbündig edel als der andere Türke boshaft iſt. Für ſeine lyriſche Stummheit entſchädigt er durch die vortrefflichſten moraliſchen Eigenſchaften, indem er nicht nur den beiden liebenden Paaren ihre Entweichungspläne verzeiht, ſondern ſogar in ihre beiderſeitige Verbindung einwilligt, ihnen ſelbſt ſeinen Renegaten-Segen ertheilt und ſie, von ſeiner Huld bezaubert und dankbaren Herzens, entläßt.

Den alten Zuſchnitt des Sing- oder Liederſpiels findet man bis zu einem gewiſſen Punkt auch noch in der Entfüh-

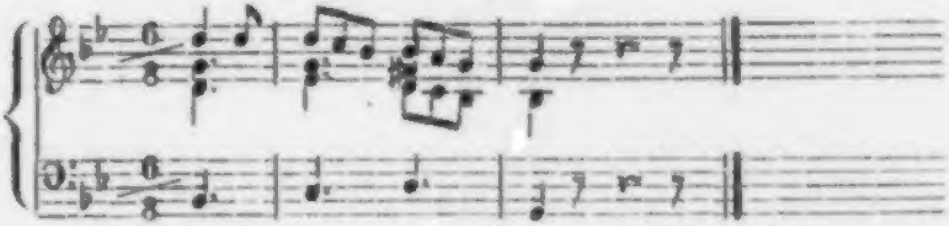
rung, wie jenen zur alten, seriösen Oper in Idomeneo. Keine Introduction, noch Finale; statt dessen aber Duetten und Ensemblestücke, in und mit denen die Handlung fortschreitet.

Beim Vergleich der beiden Werke ist man vor Allem über den unermeßlichen Fortschritt erstaunt, den der Autor als Melodiker in den zwei Jahren, welche dazwischen liegen, gemacht hat. Mehrere Melodieen der Entführung, und es sind dieß die schönsten, entfernen sich gänzlich von den Formen des italienischen Gesangs, und bieten einen Charakter dar, den die Vocalmusik nie und nirgend gehabt hatte: den romantischen Charakter, mit welchem — kann man sagen — die deutsche Oper entstand und sich entwickelte, welcher in unsern Tagen eine so scharfe Gränzlinie zwischen beiden Schulen gezogen hat, deren entgegengesetzte Systeme sich unter einander in die Gunst der Musikfreunde theilen, wie sie andererseits deren Streitigkeiten in Athem erhalten. Dieser Charakter ist so verschieden von dem, welcher es nicht ist (also von dem antiromantischen), stellt sich der Seele so kenntlich dar, daß es sicher sehr überflüssig seyn würde, ihn erst erläutern zu wollen. Man höre einige Scenen des Don Juan, der Zauberflöte, den ganzen Freischütz und man wird keinen weitern Aufschluß über das Wesen des musikalischen Romantismus mehr bedürfen. Der deutsche Genius verpersönlichte sich in Mozart von dem Augenblicke an, wo Mozart für sein Land zu schreiben berufen ward. Schon waren ihrerseits die Repräsentanten der neuen deutschen Poesie, die Goethe, die Wieland und die Schiller erschienen. Noten oder Worte: — ein und derselbe Geist gab sich darin zu erkennen.

Beim Aufgang des Vorhangs sehen wir Belmont das Gestade betreten, wo seine Geliebte in dem verhaßten Kerker eines Harems schmachtet. „Hier soll ich Dich denn sehen!" sind die ersten Worte, die er ausspricht und die er sagen mußte.

Mozart verdanken wir's, daß er ſie ſingt;*) dieſe Cavatine iſt dem Andante der Ouvertüre entnommen. So kurz ſie iſt, führt ſie uns doch gleich von vorn herein in die romantiſche Sphäre ein. Der neue Geiſt, der die Phyſionomie der Kunſt- und literariſchen Welt umgeſtalten ſollte, offenbart ſich hier durch eine Wendung der Melodie und eine harmoniſche Combination, deren unausſäglicher Reiz bis dahin für alle Muſiker ein Geheimniß geweſen war. Belmont bedarf einige nähere Auskunft; es handelt ſich darum, Pedrillo, ſeinen alten Diener zu ſprechen, der, um ihm in ſeinen Plänen förderlich ſeyn zu können, ſich das Vertrauen des Paſcha zu gewinnen geſucht, und es erhalten hat. Da kommt Osmin; — der alte Uhu iſt gerade bei guter Laune; er hat gegeſſen, geſchlafen und bei ſeinem Erwachen ein Liebeslied angeſtimmt, das er während ſeiner Inſpectionsrunde fortſingt: — Osmin iſt nämlich Aufſeher über die Gärten des Serails. Wir nehmen an, daß er vor ſeinem Erſcheinen auf der Bühne geſchlafen und ſchon geſungen hat, zwei Umſtände, von denen uns der Tondichter ſehr ſinnreich ohne Hülfe des Textbuchs in Kenntniß ſetzt.

Hier die erſten Takte des Liedes:



Es iſt nicht eben gebräuchlich, ein Tonſtück mit dem Sexten-Accord anzufangen. Auch iſt dieß keinesweges der Anfang, ſondern vielmehr das Refrain des Liedes — das „Trallallera" am Schluß — das hier das Orcheſter wiederholt; und da dieſes Trallallera wieder nichts Anderes, als ein langes und erſchreckliches Gähnen iſt, ſo ſchließen wir daraus

*) Bretzner's Stück fing mit einem Monologe an.

mit vollkommen logiſcher Beſtimmtheit, zuvörderſt, daß ſchon eine oder mehrere Strophen, die man nicht zu Gehör bekommen, vorangegangen ſind, ſo wie wir ferner mit einer nicht minder vollkommenen phyſiologiſchen Sicherheit daraus entnehmen, daß Osmin eben ſein Mittagsſchläfchen beendet hat.

Wie viel Geiſt iſt nicht in dieſem Liede! faſt möchte man auf eine Urmelodie rathen, ſo einfach, gleichſam barbariſch iſt dieſe Weiſe, welche, wie trefflich ſie auch das Land und das Individuum charakteriſirt, gleichwohl nicht ohne Zauber iſt, weil die Liebe, mag ſie auch die verſchiedenſten, individuellen und Local-Farben annehmen, immer die Liebe, — das höchſte Seelengut — bleibt, deſſen Macht alle Creatur willig anerkennt. Demzufolge fühlt ſelbſt Osmin ſich erweicht bei dem Gedanken an die Zärtlichkeiten, mit denen er Blondchen, wenn er nur erſt ſie unter der Peitſche und unter Schloß und Riegel halten wird, verſchwenderiſch überſchütten will.

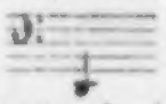
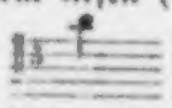
„Und um treu ſie zu erhalten" — u. ſ. —
Sicherlich die richtige Methode! —

Belmont wartet den Schluß der erſten Strophe ab, um ſich beim Sänger nach dem Palaſt des Paſcha zu erkundigen. Zur Antwort ſtimmt Osmin den zweiten Vers mit einer andern Begleitungsfigur und etwas veränderter Harmonie an. Der Fremde wiederholt ſeine Frage. Man wirft ihm einen wüthenden Blick zu und ſchreitet zum dritten Verſe. Wäre Belmont nicht um ſo viel eiliger als wir, ſo würde er mit geſpannteſter Aufmerkſamkeit auf die neuen und anmuthigen Wendungen hören, womit die Blasinſtrumente dießmal hervortreten. Belmont jedoch, der ganz andere Dinge im Kopfe hat, verliert die Geduld; zornig in der Weiſe des Refrain's einfallend, wie dem Türken zum Poſſen, geht er unmittelbar in ein Allegro $^6_8$ B dur, mit deſſen Eintritt die Muſik den volksliedmäßigen Charakter aufgiebt und dramatiſch wird.
„Verdammt ſeyſt Du mit Deinem Liede, ſo ſprich doch nur

ein einzig Wort!" — Fängt man in dieſem Ton mit Osmin an, ſo kann man ſicher ſeyn, mit gleicher Münze bezahlt zu werden. Ein Duett entſpinnt ſich, ein Zwiegeſpräch, deſſen Kern einerſeits grobe, mit Freigebigkeit ausgetheilte Schimpfworte und andererſeits die ungeduldig auf einen Beſcheid dringenden Ausforſchungen des Primo uomo bilden. „Iſt dieß des Baſſa Selim's Haus?" — „He!" auf derſelben Note erwidert — „Seyd Ihr in ſeinen Dienſten, Freund?" — „He!" noch immer ſpielt Osmin den Tauben. Komiſch im höchſten Grade, unbezahlbar! Von Frage zu Frage gelangt Belmont endlich zu der wichtigſten: er verlangt zu wiſſen, ob und wie er wohl Pedrillo ſprechen könne. Dießmal hat der Taube ganz gut gehört. „Was, den Schurken? ihn ſprechen! Da ſeht ſelber zu, wenn's anders geht!"

Beiden ſchwillt nach gerade die Galle; ſie geeifen ſich an und verfolgen ſich von Tonart zu Tonart, von Canon zu Canon, wobei Keiner vor dem andern zurückbleibt, ſondern Jeder auf der Stelle Alles: Motiv und Beleidigung dem andern ſo pünktlich zurückgiebt, daß zwiſchen Tenor und Baß die Partie ſich ziemlich gleich bleibt. Da der Tenor auf dieſe Weiſe keinen Vortheil über ſeinen Gegner erlangt, und von dieſem eben ſo viele „Galgenſchwängel" zurück empfängt, als er ihm „grobe Bengel" an den Hals wirft, ſo nimmt er zu einer komiſch-kläglichen Melodie ſeine Zuflucht, um zu verſichern, daß das Individuum, nach dem er fragt, — Pedrillo — ein „braver Mann ſey." Ja, ſo brav, daß er längſt ſchon geſpießt zu werden verdient hätte, und ſein Kopf auf einem Pfahl prangen ſollte. Bei dieſem ergötzlichen Bilde geräth Osmin's Blut in raſchere Bewegung; ſeine Adern pulſiren in Achteln —: „Auf einen Pfahl gehört ſein Kopf", während der Tenor in Vierteln auf ſeinen ſchönen, hohen Oberden die rührenden Betheurungen zu Gunſten Pedrillo's fortſetzt. Osmin hält ſich länger nicht: — Presto, $^6_8$ Ddur — beginnt eine Art Fuge, deren Thema die Drohung einer tüchtigen

Baſtonade, wenn man nicht den Augenblick ſeiner Wege gehe, enthält. Nach dieſer ſchlüßlichen Weiſung bleibt Belmont nichts weiter übrig, als ſeine Antwort in der Dominante zu geben und ſich in Erwartung günſtigerer Gelegenheit zurück zu ziehen.

Wenig Scenen haben mich in der Handlung, wie in der Muſik mehr ergötzt, als dieſes Duett, das ein Meiſterſtück von Contrapunkt und Naturwahrheit ſo gelehrt und ſo voller Laune, ſo originell und ſo feurig, als das komiſche Duett nur immer ſeyn kann, gehalten iſt. Es erfordert allerdings, wie alles Uebrige in den Partieen Belmont's und Osmin's, einen Tenor erſten Ranges und ein Ideal von einem Baſſiſten, wie ſich faſt nirgends in der Wirklichkeit vorfindet. Außerdem müſſen die Repräſentanten beider Rollen tüchtige Schauſpieler ſeyn. Die Rolle Belmont's fiel Adamberger zu, einem wahren Professore di Canto, der abwechſelnd in Italien, in Deutſchland und England glänzte, und deſſen Verdienſte Burney bezeugt. Der Osmin war für Fiſcher geſchrieben, womit Alles geſagt iſt. Man denke ſich einen Sänger, — tiefen, hohen Baſſiſten, Baryton oder Tenor, — denn er war dieß alles zuſammen — der vom tiefen (Contra-)D,  bis zum hohen Tenor A  zwei Octaven und eine Quinte — mit Bruſtſtimme reichte; einen Sänger, der mit dieſem, an Umfang phänomenartigen Organ den Klang eines Orgelpedals und eine vollendete Kunſt verband; der ein Schüler Raff's, zugleich ein Erbe der Geſangstraditionen Bernachi's war; endlich einen Sänger, der im komiſchen und tragiſchen Genre gleich ausgezeichnet war; denke man ſich dieſen außerordentlichen Künſtler und man bekommt einen Begriff von Louis Fiſcher: gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die Glorie des ſingenden Deutſchlands.

Vermittelſt einer Art hündiſchen Scharfblicks, eines Bulldoggen-Inſtinkts, erräth Osmin, daß der ausfragende

Abentheurer in ſchlechter Abſicht, ſicherlich irgend eines weiblichen Individuums halber gekommen iſt. „Heil dem Verſtande, der das Complott von ferne ſchon gewittert hat! Tod ſeinen Urhebern!“ Dieſs iſt der Sinn der Arie: „Solche hergelauf'ne Laffen ꝛc.“, welche des Charakters und des Sängers würdig, und wie dieſe — einzig iſt. — In der erſten Hälfte des Tonſtücks wird die Phraſe: „ich hab' auch Verſtand,“ bis zum Ueberdruß wiederholt, um das Gegentheil von dem, was ſie ausſpricht, darzuthun. Wiewohl Geſang und Declamation nicht aufhören, dramatiſch und wahr zu ſeyn, macht ſich doch eine gewiſſe Unabhängigkeit und contrapunktiſche Ungebundenheit in der Wahl der Figuren, in der gelehrten thematiſchen Ausarbeitung, in den Zwiſchenſpielen und Nachahmungen des Orcheſters — und zwar bis zum Entwurf (dessin) des Motivs — darin bemerkbar, welche dieſer Nummer einige Aehnlichkeit mit einem reinen Inſtrumentalſtück verleihen.[2]) Hier und da vernehmen wir ungeheure Noten, welche der Sänger wie Vierundzwanzigpfünder hervorſchleudert, um den, ihm zuhörenden Pedrillo zu zerſchmettern.

Er ſoll ſterben, dieſer arme Pedrillo; Osmin ſchwört es „beim Barte des Propheten“, der Schwur wird in einem raſchen Parlando ausgeſprochen, in welchem keine andern melodiſchen Intervalle als der Quintenſprung, welcher mit dem der Octave abwechſelt, vorkommen und deren Nachdruck und Wirkung durch eine punktirte Note erzielt wird.

Man hört's, die Stimme bleibt ihm aus; die Wuth hat die natürliche Intonation aufgehoben; der Unglückliche röchelt, er erſtickt. Sind dieß nicht Züge von höchſt wilder Komik, oder von höchſt komiſcher Wildheit? Pedrillo unterbricht ihn: „Was hab' ich Dir gethan, daß Du ſo aufgebracht auf mich biſt? (geſprochen) Was Du mir gethan? Du haſt eine Galgenphyſionomie und das iſt genug.“ — Dem iſt nicht alſo; den eigentlichen Grund wird uns der Componiſt mittheilen: — Unerwarteter Ton- und Tactwechſel; Beſchleunigung des

Tempo. Alle Kunſt ſcheint fortan aus dieſer Muſik zu weichen, in welcher das Minore in ſeiner urſprünglichen Rauhheit Fuß faßt, indem es in Einem fort auf den beiden Accorden der Tonica und Dominante ſich einhertreibt; Triangel, Piccolo, Becken und große Trommel ſchlagen an das Ohr wie das Geklirr von Folterinſtrumenten, wodurch wieder die türkiſche Volkseigenthümlichkeit auf bewunderungswürdige Weiſe veranſchaulicht wird. Jetzt erſt begreift man die Erbitterung des alten Muſelmann's gegen Pedrillo, den Fremden und den Chriſten — von allem perſönlichen Haß noch ganz abgeſehen. Welche Muſik wäre wohl würdiger, mit dem Text, auf den ſie gemacht, Hand in Hand zu gehen:

„Erſt gelöpft und dann gehangen,
Dann geſpießt auf heiße Stangen u. ſ. w.

Es giebt keine Schlange, kein häßliches Ungeheuer, was durch die Kunſt dargeſtellt, nicht den Augen zu gefallen vermöchte — das Gehör nicht zu vergeſſen; den bündigſten Beweis dafür liefert dieß Bruchſtück orientaliſcher Poeſie und Muſik, das gleichzeitig Schauder und Gelächter erregt.

Wir haben uns ziemlich lange bei der Zergliederung des lyriſch-dramatiſchen Charakters Osmin's aufgehalten — zuvörderſt, weil er ganz und gar — Text wie Muſik — Mozart's Schöpfung iſt; ferner um darzuthun, wie viel Geiſt und Scharfſinn — abgeſehen vom Genie, das unnachweisbar iſt — darin niedergelegt iſt, und ferner, weil wir Nichts, ſchlechterdings Nichts kennen, was, — ſey's in den Werken des Verfaſſers, oder in jenen anderer Meiſter, — mit ihm irgend zu vergleichen wäre. Nach der, die höchſte Wildheit charakteriſirenden Baßarie kommt die gefühlvollſte und geſangvollſte Tenor-Cavatine: „Conſtanze, Dich wieder zu ſehen" ꝛc. Andante, A-dur, ⅔ Takt. In einem ſeiner Briefe hat Mozart die Intentionen dieſer Arie, die er allen andern derſelben Oper vorzog, auseinandergeſetzt. Wir werden ziemlich ſeiner Meinung ſeyn. Die Singſtimme durch kurze Einſchnitte unterbrochen,

drückt das Klopfen eines zwiſchen Furcht und Hoffnung ſchwankenden Herzens aus: „O wie ängſtlich, o wie feurig n.“ Für die Hoffnung: große Terz und für die Furcht die kleine. Fühlt Belmont ſich beklommen — alsbald deuten eine peinliche Diſſonanz, ängſtliche Zweiunddreißigtheilfiguren Unruhe und erſchwertes Athmen an. Glaubt er Seufzer oder ein leiſes Geräuſch zu vernehmen, das er für die Schritte ſeiner Geliebten hält, ſo äfft ihn das Orcheſter mit trügeriſchem Flüſtern und murmelt wie Eſpenlaub: — lauter maleriſche Effecte von köſtlicher Wirkung. Viele, ſonſt verſtändige Muſiker, ja Mozart ſelbſt — haben nicht immer den Fehler zu vermeiden gewußt, der darin beſteht, einzelne Worte mit den ſich daran knüpfenden Vorſtellungen auszumalen, wenn dieſe Worte und dieſe Vorſtellungen nicht weſentlich zum Hauptgedanken des Stücks gehören.[2]) Hier, glücklicherweiſe, trafen die aus maleriſchen Intentionen mit dem pſychologiſchen und dem muſikaliſchen Gegenſtande zuſammen, ſo daß die Einheit dabei nicht verlor und der Ausdruck dadurch gewann. Mozart hat in dieſe göttliche Arie tropfenweiſe all' die Schwärmerei ausgegoſſen, die ſein Herz am Vorabende „des ſchönſten Lebenstages“ (Hochzeit-Carmen-Styl) erfüllte. Er hoffte, er ſchmachtete; tönt nicht alle Leidenſchaft der Liebe daraus hervor — von der ganzen, weiten Natur begehrt er einzig allein nur Conſtanzen, und die Natur, die von unvordenklicher Zeit her den Liebenden nur ein Bild zurückſpiegelt und nur einen Namen vernehmlich ausſpricht, antwortet ihm wie die Oboe dem Rufe des Tenors: „Conſtanze, Conſtanze!“ Wie verliebt muß der Muſiker geweſen ſeyn, der dieſe beiden Recitativ-Phraſen geſchrieben hat. Von der erſten Arie der Conſtanze: „Ach, ich liebte“ läßt ſich nichts weiter ſagen, als daß es eine italieniſche Bravourarie mit deutſchem Texte und von 1782er Arbeit iſt. Die paar Tacte des Adagio ſind Mozart; das Uebrige gehört der Signora Cavalieri an.

Der 1. Act ſchließt ſehr ergötzlich mit einer komiſchen Scene.

Belmont und Pedrillo wollen — in den Garten oder in den Palaſt des Paſcha — ich weiß nicht genau — eindringen. Osmin poſtirt ſich vor ſie hin, um ihnen den Weg zu verſperren. Daraus entſteht Hader und Streit — nämlich ein mit überlegener Meiſterſchaft canoniſch behandeltes Trio von bewunderungswürdiger Factur.

Dießmal hat ſich unſer Türke über ſeine Kräfte viel zugetraut und nicht bedacht, daß es Zwei gegen Einen gilt. Mag er immer aus vollem Halſe ſchreien, die hohen Töne der beiden Tenore und ihre überlegene Zungengeläufigkeit bringen ihn außer Faſſung und betäuben ihn: er mag immer mit der Baſtonade drohen, man macht ſich nichts daraus und kommt ihm zuvor; Belmont's kräftiger Arm ſchleudert ihn bei der Schlußcadenz zehn Schritte weit hinweg. Victoria, die Feſtung, welche die lebendigen Schätze des Paſcha in ſich ſchließt, iſt im Sturm genommen.

Blondchen entwickelt den lyriſchen Charakter, der ihren Arietten fehlt, in dem, im zweiten Acte vorkommenden Duett mit Osmin. Wir erkennen darin eine ſehr lebhafte, mit allen Anlagen zu einer künftigen Haustyrannin ausgeſtattete Soubrette. Osmin zeigt ſich demüthig und unterwürfig gegen ſie, wie ein Bär gegen ſeinen Führer, oder wie ein junger Ehemann von ſechzig Jahren gegen die in Jugendreiz blühende Gattin, deren Großvater er ſeyn könnte.

Es ſind gelungene komiſche Züge und anmuthige Motive, beſonders zu Anfang des Andante, in dieſem Duett enthalten; jedoch iſt das Verhältniß der Stimmen, die oft drei Octaven auseinander liegen, eben nicht das angenehmſte für das Ohr. Die eine brummt in den tiefſten Chorden des Contrabaſſes herum, während die andere in den hohen Regionen der Violin-Quinte (E) zwitſchert, was den Eindruck einer unermeßlichen Leere in der Harmonie hervorbringt.

Nach der Bravour-Arie mußte Conſtanze nothwendig eine ſentimentale Arie bekommen und ſo — nach der

Prima donna auch die bekümmerte Liebende zeigen. Sey's aus mangelnder Begeiſterung, oder aus Trägheit — genug: Mozart hat den Tertinhalt nicht in ſeinem innerſten Kern durch durchaus neue Wendungen wiedergegeben.

„Traurigkeit ward mir zum Looſe" iſt nur eine Umſchreibung der Arie im Idomeneo: „Padre, germani" etc. — daſſelbe Tempo, Andante con moto, dieſelbe Ton- und Tactart — G moll ⁴/₄, dieſelben ſyncopiſchen Gänge in der Geſangsmelodie, gleiche Behandlung der Begleitung, endlich derſelbe, nur durch tiefern Ausdruck und mehr romantiſche Färbung unterſchiedene Charakter von Weichheit und zarter Schwermuth. Dieſe beiden Studien haben, jede für ſich, ihren Werth — eine wie die andere ließen indeſſen etwas zu wünſchen übrig, was Mozart ſelber gefühlt zu haben ſcheint, indem er in der Zauberflöte ein Drittesmal auf ſeine Idee zurückgekommen iſt, wo in ſeinem Innern bereits eine bedeutende Veränderung vorgegangen war.

Seit lange ſchon hatten die Eindrücke einer bald träumeriſchen und ſanften, bald düſtern und tief aufwühlenden Schwermuth ſich ſeines Weſens bemächtigt; ſeine Seele war durch Neigung und Gewohnheit in jenen dunkeln Abgründen des Gemüths, die Dante's „lasciate ogni speranza" zur Ueberſchrift führen, heimiſch geworden, ſo daß er in dieſer Seelenſtimmung nun auch im Stande war, jenen Typus, den Typus des aus Liebesgram dahin ſterbenden jungen Mädchens in ſeiner ganzen idealiſchen Vollendung zu verwirklichen. „Ach ich fühl's, es iſt verſchwunden"! (Paminens Arie.)

Kaum daß der elegiſche Erguß im Orcheſter in klagenden Echo's verhallt iſt, ſo erſcheint Selim, um ſeine Bewerbungen zu wiederholen, oder vielmehr um der Odaliske, die ihn verſchmäht, ſein Ultimatum kund zu thun. Arme Conſtanze! der nun Nichts weiter als die Wahl zwiſchen dem wirklichen Haremsdienſte und dem Tode übrig bleibt. Neue Arbeit für die Sängerin, und welche Arbeit! eine Bravour-Arie, ultra-

heroiſchen Styls („Martern aller Arten") — über 200 Tacte lang, wovon 60 allein auf das erſte Ritornell kommen. Es iſt eine Art Concertſtück für's Orcheſter. „Was beginnt Cleopatra, die Schöne, während dieſes ewigen Ritornell's", fragen wir mit der, die Prima donna agirenden Köchin des „Capellmeiſters" von Paër? — Der Cavalièri ſtanden in der That wunderherrliche Mittel zu Gebot. Wohl nur wenige Sängerinnen dürften dem Vortrag dieſes furchtbaren Tonſtücke gewachſen ſeyn, das übrigens der erſten Arie Conſtanzen's — eben ſo in der Erfindung und der Arbeit, als hinſichtlich der Schwierigkeit der Ausführung überlegen iſt. Das Motiv iſt voller Originalität und Kraft, und die Declamation von beſonderer Energie; wiewohl der Geſang mitunter etwas veraltet iſt, behaupten doch viele Stellen noch heute ihre Geltung, und der Schlußſatz, ein ungeſtümer Bergſtrom, dürfte überall die Zuhörer aus ihrer Ruhe und von ihren Sitzen aufſtören, vorausgeſetzt, daß die Sängerin ihrerſeits in einem Athem und mit dem gehörigen Heroismus dieſe gigantiſche Roulade zu bewältigen im Stande iſt, welche in zweimaligen Wiederholungen angeſetzt und unisono mit dem Orcheſter ausgeführt wird. Ein prächtiger Schluß! In der Theatermuſik kommen mitunter Tonſtücke vor, deren Wirkung in dem Grade von der damit verbundenen Handlung abhängig iſt, daß man ſie nicht davon zu trennen vermag, ohne die erſtere aufzuheben. In dieſe Kategorie gehört das Trinkduett zwiſchen Oémin und Pedrillo, das man nothwendig ſpielen ſehen muß, um es gehörig zu verſtehen. Man muß die beiden Perſonen, den mürriſchen Oémin und den liſtigen Pedrillo, die gute Freunde geworden ſind, nach türkiſcher Weiſe auf dem Boden gekauert ſehen; den einen, wie er vorſichtig den Duft der verbotenen Flüſſigkeit unterſucht, und auf den andern, der ihm mit gutem Beiſpiel vorangeht, Blicke wirft, aus denen, nächſt einem Ueberreſt von Zorn, Mißtrauen und Begehrlichkeit ſprechen; wie er in einem ſo wich-

tigen Ton, wie die Situation ſelber, ſich fragt, ob wohl Allah Zeuge deſſen, was man ihm zu thun vorſchlägt, ſeyn könne, wie er dann, der Verſuchung unterliegend, in langen Zügen während der, zu dieſem Behufe angebrachten Fermaten trinkt und hierauf, das leere Glas in der Hand, in den heitern Schluß: „Vivat Bacchus" ꝛc., der von Janitſcharen-Muſik begleitet wird, mit einſtimmt. Gut geſpielt und gut geſungen muß dieſe Scene ſelbſt die Stirn eines misanthropiſchen Timon's entrunzeln — nur daß — wie geſagt — der muſikaliſche Effect vom dramatiſchen Effect unzertrennlich iſt.

Wir kommen zur Hauptnummer der Oper, zum Quartett, welches den zweiten Act ſchließt und den Reihen jener wundervollen Mozart'ſchen Enſembleſtücke eröffnet, wo die Handlung fortſchreitet, wo die Perſonen — eine jede — ihre individuelle und beſtimmte Phyſionomie beibehalten, wo die Charaktere gemeinſchaftlich unter dem Geſetze der nämlichen Accorde zum Ausdruck gelangen, wo die Muſik, gewiſſermaßen die Macht der Poeſie und jene der malenden Künſte: die Abwechſelung und die Gruppen, die Aufeinanderfolge und Gleichzeitigkeit in ſich vereinigend, die vollkommenſte und wahrſte Form des lyriſchen Drama in's Beſondere und des Drama's überhaupt, wie wir zu glauben wagen, wird.*) Der muſikaliſche Chor hat, mit den ſtummen Perſonen (Figuranten) verglichen, uns ſchon den Beweis geliefert, daß manchmal in der Oper mehr Wahrheit als im geſprochenen Drama herrſcht. Einen andern, ganz ſo bündigen Beleg dafür finden wir in dem Quartett der Entführung. Giebt es wohl etwas Froſtigeres und Abgeſchmackteres d. h. kann man ſich in einem Luſtſpiele etwas Unnatürlicheres denken, als dieſe doppelten Handlungen, die nach einem ebenmäßigen Dialoge gleichlaufend vorrücken, der zwiſchen vier Perſonen — meinetwegen zwei Liebespaaren — Herrn und Diener — getheilt iſt, die ſich ſtreiten und ſich wieder verſöhnen, und die das Anſehen haben, als ob ſie die

Pauſen zählten, um auf ihre Stichwörter à tempo einzufallen. Gewöhnlich trifft es ſich, daß, jemehr Geiſt der Verfaſſer in dieſe Art Scenen zu legen geſucht hat, deſto widriger der Zuſchauer ſich davon berührt fühlt.

Nun wohl, unſer Quartett iſt nach einer ähnlichen Situation angelegt, und es hat nicht den Anſchein, daß es bei den Muſikliebhabern jemals das Gefühl des Ueberdruſſes erregen werde. Warum? Weil Mozart ſich zuvörderſt wohl gehütet hat, in ſeinem Dialog eine, die Illuſion ſtörende Symmetrie anzubringen, die jedoch der Dichter nicht im Stande geweſen wäre, zu umgehen. Bei dem Tondichter hingegen führt das vornehme Paar die Unterhaltung in edler, muſikaliſcher Sprache fort, ohne ſich um das Thun und Treiben des plebejiſchen Paares zu bekümmern, welches ſeinerſeits eben ſo wenig nach ſeinen Herrſchaften fragt, ſondern ſeine Angelegenheiten in ſeinem Sinne betreibt. In der Muſik können Alle auf einmal und jeder für ſeine Rechnung ſprechen, wie dieß nach den betreffenden Umſtänden der Fall ſeyn würde. Zuletzt iſt nicht zu überſehen, daß die Zwiefaltigkeit einer lyriſchen Handlung, weit entfernt, den Zuhörer zu zerſtreuen, oder ſeiner Aufmerkſamkeit eine doppelte Arbeit zuzumuthen, ihn vermittelſt des Zaubers der Zuſammenwirkung immer wieder zur Einheit zurückführt. Worin nun dieſer, vom Drama unabhängige und über ihm ſtehende Zauber beſteht, brauche ich nicht auszuſprechen. Jemehr daher — merkwürdiger Weiſe, die dichteriſchen Stoffe, welche die Grundlagen aller nachahmenden Künſte ausmachen, ſich von dem Wirklichen und Poſitiven entfernen, und jemehr ſie ſich dem wahren Ideal nähern, deſto vollkommener iſt die Illuſion, je höher der Genuß.

Da die Situation eine Reihe von ſehr von einander verſchiedenen dramatiſchen Phaſen durchläuft, ſo mußte die Muſik gleichfalls in mehrere, durch den Charakter, den Rhythmus, das Zeitmaaß und durch den Ton gleich von einander verſchiedene Abſchnitte ſich theilen, woraus dann eine Art Finale im

kleinen Maaßſtabe entſteht. Zuvörderſt iſt es die unendliche Freude des Wiederſehn's, die ſich in einem feurigen und leidenſchaftlichen Allegro Luft macht. Nachdem ſich der erſte Sturm des Gefühls etwas gelegt, ſtößt den Männern ein quälender, nach dem Stand der Dinge jedoch ſehr natürlicher Zweifel auf, ob Conſtanze und Blondchen, beides junge und hübſche Mädchen, und längere Zeit in der Türkei gefangen gehalten, auch dem türkiſchen Geſetz entgangen ſeyn werden. Der Herr berührt nur mit Zagen dieſen zarten Punkt: „Man ſagt, doch zürne nicht" — er zögert, ſeufzt und hält bei jedem Satze inne, während der Diener weit unumwundener mit der Sprache herausgeht. Hier bot ſich dem Componiſten Gelegenheit dar, jene Kunſt der gleichzeitigen und einander entgegengeſetzten Melodieen zu entfalten, die er ſpäter im Don Juan bis zum Nec plus ultra ſteigern ſollte. Pedrillo, ſeinem Herrn Belmont — und Blondchen, ihrer Gebieterin Conſtanze entgegengeſetzt, waren ſein erſter Verſuch in dieſem Genre. Beide Liebende erkundigen ſich zu gleicher Zeit nach ein und derſelben Sache; Belmont jedoch bedient ſich dabei gewählter, anſtändiger Ausdrücke, während Pedrillo ſich ziemlich unverholen und volksthümlich ausſpricht; ein Unterſchied in der Redeweiſe, der beim Muſiker ebenſo eine ähnliche Abweichung in der Empfindung nach ſich zog. Welcher Reiz und welcher Adel daher in der Melodie des erſten Tenors: „ich will, doch zürne nicht", und welche ungeſchliffene Gemeinheit in der Declamation der zweiten Stimme, mit ihren komiſchen Fragezeichen. Der nämliche Gegenſatz iſt bei den Frauen beobachtet. Conſtanze wird betrübt; Blondchen antwortet durch eine, Pedrillo nachdrücklich verabreichte Ohrfeige und die Rechtfertigung iſt von dem einen wie von dem andern Theile als genügend anerkannt. Die Frauen halten ſich darum nicht weniger für tödlich beleidigt; die Männer gratuliren ſich zu dieſer Entrüſtung, die ihnen die Treue und Integrität ihrer Geliebten verbürgt. Sie glauben es wenigſtens, die guten Leute!

— Daraus ergiebt ſich ein doppeltes „à parte“ — wo die vier Stimmen ſich in A dur, Andante ⁶/₈, vereinigen. Entzückende, durch einen Anflug von ſentimentaler Koketterie und verſteckter Schelmerei ihre Wirkung erhöhende Melodie; köſtliche Harmonie. Geſchlagen und mit ihrer Niederlage höchlichſt zufrieden, flehen die Tenore die Gnade ihrer Sieger, der Soprane an. Wie gebräuchlich, laſſen ſich dieſe Damen erſt ein wenig bitten, namentlich Blondchen, welche halsſtarrig in ¹²/₈ ihre Strafpredigt fortſetzt, während die andern im C-Takt, und die Prima donna nur noch zärtliche und melodiſche Vorwürfe, Herolde des General-Pardons, vernehmen läßt.*) Die Verzeihung ſteigt endlich in feierlichen ganzen und canoniſchen Noten nieder; man reicht ſich den Friedenskuß — ein Allegro voller Leben und Feuer beſchließt das Tonſtück eben ſo munter und in derſelben Tonart, wie es begonnen hatte. Welch' ein Quartett! Erſtaunlich an Kunſt, erſtaunlich als Ergebniß der Beobachtung, als Studie des Spiels der Leidenſchaften; — in der Anlage und in der Verbindung aller ſeiner Theile eine überlegene Verſtändniß des Bühneneffects verrathend, dialogiſirt mit einer unnachahmlichen Grazie und Naturwahrheit, ſchäumend von Geiſt und Laune, von Munterkeit und muthwilliger Schalkhaftigkeit, kündigte es in jeder Hinſicht den Molière der Muſik an. Es iſt ein wunderbares Meiſterwerk von Compoſition und — man muß es anerkennen — ein wahrhaftes Meiſterſtück von Textdichtung.

Der letzte Act iſt der kürzeſte, ſteht jedoch an Schönheiten hinter den erſten beiden wahrlich nicht zurück, da faſt alle Nummern aus denen er beſteht, Tonſtücke erſten Ranges ſind. Zunächſt Belmont's Arie: „Ich baue ganz auf deine Stärke“, die vielleicht weder in der Melodie, noch im Ausdruck der im erſten Act enthaltenen (in A) nachſteht, und die noch den Vorzug darbietet, ungleich brillanter zu ſeyn.

In einigen Stunden wird Belmont auf ſeinem Schiffe, im Beſitz ſeiner den Barbaren entriſſenen Conſtanze auf immer-

dar der glücklichſte der Sterblichen ſeyn. An die Stelle jener fieberhaften, durch Furcht und Hoffnung abwechſelnd erzeugten Aufregungen iſt eine blinde Zuverſicht und eine vorzeitige Freude über den guten Fortgang des Unternehmens getreten; die Flöten, Clarinetten und Fagotte intoniren in Es dur das ſiegreiche Thema, welches alla marcia über die, von den Geigen regelmäßig in vier Vierteln angegebenen Tactglieder dahinſchreitet. Welche Leidenſchaft, welche Glückſeligkeit tönt aus dieſem Geſang, deſſen Wendungen alle den Weg zum Herzen finden und ſich dem Ohr unauslöſchlich einprägen. Alle Diſſonanzen, alle declamatoriſchen Effecte, alle Moll-Accorde ſind aus dem Tonſtück verbannt, und man vernimmt nichts als Melodie, welche in breiten und hellen Strömen dahinfließt, ihre Ueberfülle in's Orcheſter ableitet und inmitten der Geſangſtellen Züge von einer auserleſenen Eleganz entwickelt, die eben ſo dankbar für den Sänger ſind, als ſie die Wahrheit der Charakterſchilderung erhöhen — ein Beweis, daß die, mit Einſicht und zu rechter Zeit angebrachten Rouladen und Figuren zum Ausdruck eben ſo ſehr als das Cantabile ſelber, beitragen. [6])

Mozart hat nichts Brillanteres für den Tenor geſchrieben, wenn man nicht etwa „il mio tesoro“ die Krone aller, alter und neuer Tenorarien dafür gelten laſſen will. [7])

Doch ſchon iſt die Nacht weit vorgerückt; es drängt die Zeit und noch laſſen die Schönen, deren Entführung es gilt, ſich nicht ſehen. Um ihnen ein Zeichen zu geben, daß man ihrer harrt, ergreift Pedrillo eine Guitarre und ſtimmt eine alte Romanze an, die zum Gegenſtande die Befreiung einer jungen im Mohrenlande gefangenen Schönen durch einen aus fernem Lande dazu herbeigeeilten Ritter hat.

Mozart begriff ſehr wohl, welchen ganz beſondern Charakter zu dieſer Romanze ſowohl die, Gefahr im Verzuge mit ſich führende Situation der Perſonen, die halbmitternächtige Stunde, als die über die Mähr verbreitete alterthümliche Fär-

bung erforderten. Er theilte die Strophe in drei muſikaliſche Abſchnitte ein, denen ein Ritornell vorausgeht, das wie die weitere Begleitung, pizzicato ausgeführt wird, womit die Guitarre imitirt werden ſoll.

Das Ritornell beginnt in **H** moll und geht nach **D**, der verwandten Durtonart; der erſte Abſchnitt hebt in demſelben Tone D an und ſchließt in der Dominante A, der zweite, eine genaue Wiederholung des erſten nur um einen Ton tiefer, endigt auf der Dominante G, der dritte wendet ſich, mittelſt einer Art ganz unerwarteten Trugſchluſſes nach Fis moll, einer Tonica, die alsbald zur Dominante wird und ſo, mit dem Ritornell zuſammen fallend, in die anfängliche Tonart zurückführt. Dieſe **rhythmiſch** wie **modulatoriſch** ſonderbare Anlage beraubt das Tonſtück der Schlußcadenz und läßt ſeine Tonart durchaus unbeſtimmt und zweifelhaft. Daſſelbe d. h. der nämliche Mangel eines eigentlichen Abſchluſſes findet in unſern ruſſiſchen Volksweiſen ſtatt, welche gleichfalls auf der Quinte der Tonica endigen, d. h. ganz und gar keinen Schluß haben.

Unwillkührlich wird man in die Zeit der alten Legenden und Balladen hinverſetzt, von denen man hier eine der ächteſten Melodieen zu hören glaubt. Doch dieſe Divination einer entlegenen und nebelhaften Vergangenheit, dieſer Nachhall aus den Kreuzzügen verhindert nicht, daß die Romanze mit gleicher Treue der Analogie nicht auch zum gegenwärtigen Moment paßte. Ihre Accorde verſchwimmen wie die Gegenſtände in der Finſterniß — in einander — ihre Weiſe ladet zur Ruhe und zum Geheimnißvollen ein; wie ihr Rhythmus die Beklommenheit des Sängers und derer, die ihn hören, verräth. Vortrefflich! Far di meglio non si può!

Osmin, der mit wunderbarer Schnelligkeit wieder nüchtern geworden, hat mit Luchsaugen die Bewegungen der beiden Geſellen verfolgt. In einem Handumdrehen ſind ſie ergriffen und gebunden; ihr Tod iſt gewiß, die türkiſche Juſtiz

zögert nicht lange. Jetzt oder nie muß unſer Mann ſingen. „Ha, wie will ich triumphiren" ꝛc. Ein Meiſterwurf! der unaufhaltſame Schrei des Herzens, die Natur auf der That belauſcht. Alle Epiſoden der Arie laufen auf dieſes liebliche Thema hinaus; es kehrt ewig und ſtets in Begleitung des Piccolo wieder, welches unisono mit der Singſtimme d. h. in der dreigeſtrichenen Octave ſich vernehmen läßt. Iſt Osmin nicht ganz von ſeinem Gegenſtand erfüllt? In der Freude ſeines Herzens überläßt er ſich der ausgelaſſenſten Laune; auf- und abſteigende Scalen, wiederholte Octavenſprünge, Läufe — ſo zu ſagen — Stimm-Purzelbäume, die ganz die Anmuth einer galoppirenden Kuh athmen; Exploſionen von tiefen Tönen, die ſich in einem, acht Tacte lang gehaltenen Contra-D entladen, welcher ungeheure Ton die unaufhörlichen Orcheſter-Figurationen mit der Gewalt einer Ophicleide beherrſcht. Wie iſt er zufrieden, welche Freude für ihn, den Baſtonaden-Gourmand, den epicuräiſchen Executionen-Freund; wie ſchwelgt er im entzückenden Vorgeſchmack des Feſtes, das in Kurzem für die Geier und für ihn vor ſich gehen ſoll. „Ha, wie will ich triumphiren", ruft er zum letztenmal, und das Motiv, das die Nummer begonnen und die Lüfte weit und breit erfüllt hat, dient ihm nun zur Schluß-Cadenz. Hat man je eine ähnliche Cadenz gehört. Dieſe blutdürſtig wilde Klangnachahmung, in welcher das Wort „Schnüren" der Art wiederholt wird, um möglichſt den Effect des Strangulirens: Schnüren zu, Schnüren zu! Schnüren, ſchnüren, ſchnüren, ſchnüren u. ſ. w. u. ſ. w. zu veranſchaulichen. Abſcheulich! Welchen nun vorziehen, den zornigen Osmin, oder Osmin den glücklichſten der Sterblichen wie Belmont es vor einem Augenblicke war. Uns iſt der erſtere lieber; doch das iſt Geſchmackſache. Der eine, wie der andere ſind ganz und gar Mozart's Schöpfung, der den Plan und die Skizzen zu beiden Arien, beiden Duetten und zum Trio dem Verfaſſer des Textbuches, Stephani, lieferte.

Im Bretzner'ſchen Texte hatte Osmin nur das Lied im erſten Act, Belmont und Conſtanze bereiten ſich zum Tode. Die Situation war bereits ſo oft von den Opern-Componiſten behandelt worden, daß ſie zum Gemeinplatz in der ernſthaften Oper geworden war. Mozart friſchte ſie wieder auf, indem er ihr ein Colorit verlieh, wie ſie allem Vermuthen nach, bis dahin noch von keinem Tondichter erhalten hatte.

„Vereint zu ſterben" heißt für zwei treue und tugendhafte Liebende die Bande, welche ſie auf Erden vereinigen, für die Ewigkeit in einer beſſern Welt enger zuſammenknüpfen. Dieß iſt der muſikaliſche Sinn des Duett's. Man bekommt alſo hier weder düſtere Adagio's, noch pathetiſche Agitato's, weder herzzerreißende Töne, noch beträchtliche Anhäufungen von verminderten Septimen-Accorden, weder Vocal- noch Inſtrumental-Verzweiflung zu hören, ſondern nur einen göttlichen, einen über's Grab hinausreichenden Geſang — wenn man ſo ſagen darf — der der Seele das Gefühl eines unſäglichen Glückes und die Ueberzeugung von ihrer Unſterblichkeit zuführt.

„Mit dem Geliebten ſterben" ꝛc. — doch dieſem Allegro geht ein Recitativ und ein Andante voraus, worin die Autoren des Duett's ſehr vernünftig die Liebenden zuvor ihren Antheil menſchlicher Schwäche entrichten laſſen. Belmont mißt ſich die Schuld an dem Tode der Geliebten bei und Conſtanze, die ſich endlich zu der ganzen lyriſchen Höhe, deren ihre ſchöne Rolle fähig war, erhebt, wirft ſich daſſelbe in Bezug auf Belmont vor. Ein erhabenes Zwiegeſpräch. Nach einem Augenblick der Niedergeſchlagenheit faſſen ſie wieder Muth, und gelangen dahin, den Tod als eine Vermählung für die Ewigkeit zu betrachten; ihre Stimmen vereinigen ſich zu einem Hymnus des Troſtes und der Hoffnung, der allgemach die in der Situation des Allegro vortönende Verzückung vorbereitet, daß ſelbſt die der Rührung unzugänglichſten Zuhörer ſich der Thränen nicht enthalten können.

In allen Ländern der Welt bleibt ſich die Liebe im Grunde gleich, da ſie überall nur ein und daſſelbe Ziel hat. Was ihr ſo mannigfaltige Charaktere und ſo verſchiedenartige Abſtufungen, je nach der Sprache, die ſie ſpricht und der Gegend, die ſie bewohnt, verleiht — das, wodurch ſie weſentlich in alle Sphären der Kunſt gehört und ſie beherrſcht: — dieß iſt der Weg, den die Phantaſie durcheilt, bevor jenes Ziel nicht erreicht iſt. In der Ehe iſt ſich die Liebe überall gleich, und wird alsdann ziemlich unergiebig für die Dramatiker, die Romandichter und die Theater-Componiſten — jene außergewöhnlichen Fälle, die ſie aus ihrer ruhigen Verfaſſung bringen dürften, nicht mit eingerechnet. Nun giebt es kein Volk, bei welchem die Liebes-Leidenſchaft — d. h. das zu erwartende Glück — der Idee der ehelichen Verbindung eine größere Anzahl poetiſcher und überſchwenglicher Ideen beigeſellt, als bei den Deutſchen. Bei ihnen mag die Liebe gern die Schranken des Daſeyns überſpringen, gefällt ſie ſich, bald über die Sterne hinaus ſich zu ſchwingen, bald ſich in die Abgründe ſentimentaler Metaphyſik zu verſenken.

Wenn das, mit dieſem deutſchen Stempel verſehene Gemälde der Liebe in den Wortdichtungen, die es beſchreiben, den Fremden nicht immer behagt, wenn A. Lafontaine's Helden uns verſchroben und was weniges lächerlich vorkommen, ſo wird dagegen der wahre Ausdruck dieſes nämlichen Gefühls in der Muſik Jedermann ſtets Entzücken bereiten, weil die Muſik uns die Sache in's Gemüth ſenkt, anſtatt ſie in irgend einer Sprache nach dem Geſchmack und den Ideen irgend eines Leſers zu beſchreiben. Belmont, in ſeiner ganzen muſikaliſchen Rolle und Conſtanze im Duett ſind deutſche Verlobte, voller Schwärmerei und Poeſie. Sie drücken die Liebe aus, wie Mozart damals ſie auffaßte und empfand; wie alle die Siegwart's und die Werther's, die durch die Ehe hindurch gegangen ſind, mußte auch unſer Held aus den platoniſchen Regionen herabſteigen, von den Sternen wieder

zur Erde kommen und jene andere Liebe, die einzige, welche Buffon, der Spötter, ſtatuirt, kennen lernen. Almaviva und Don Juan laſſen uns hierüber beſonders lehrreiche Winke zukommen. Hier handelt es ſich jedoch um die Entführung. — Da der, bei einer komiſchen Oper übliche, gute Ausgang dem Baſſa Gnade als eine unerläßliche Tugend und Pflicht auferlegt, ſo erhält Jedermann Verzeihung und Alle ſtimmen beim Schluß-Vaudeville in Selim's Lob ein — eine Methode, die Hiller und Standfuß, die erſten Verfaſſer deutſcher Opern in ihrem Lande einheimiſch gemacht hatten. Die Melodie des Vaudevilles iſt ſehr anmuthig und ſangbar und erinnert mehr als irgend Etwas, was Mozart jemals geſchrieben, an die franzöſiſche Muſik. Jede Strophe wiederholt ſich im Chor. Als die Reihe an Osmin kommt, gewahrt man nach den erſten Tönen, daß dieſe civiliſirte Melodie in ſeiner Kehle ſehr ſchlecht aufgehoben iſt und daß ſie gleichzeitig mit den Worten: „Verbrennen ſollte man die Hunde" flucht. Zum Teufel das Vaudeville — und plötzlich vernehmen wir — — — Was? die wüthende Muſik des Presto: „Erſt geköpft und dann gehangen!" mit ſeinem buchſtäblichen Text und ſeinem betäubenden Inſtrumental-Lärm. So fällt ein Vogel, der nur mit Widerwillen das Stück pfeift, was die Vogelleier ihm eingelernt hat, ungeduldig in ſeinen natürlichen Geſang zurück. Damit ſoll jedoch nicht geſagt ſeyn, daß Osmin's Geſang gerade dem Gezwitſcher eines Kanarienvogels gleiche. Die Oper enthält zwei Chöre, einen in der Mitte des Acts und den andern am Schluß des Stücks. Sie ſind in einem Geſchmack geſchrieben, den man aſiatiſch nennen könnte, wenn die Orientalen irgend einen Geſchmack in der Muſik hätten — — ich verſtehe darunter die Muſik im Kunſtzuſtande, welchen es bei ihnen nicht giebt. Sicher würden weder Perſer noch Türken in dieſen Janitſcharen-Chören ſich herauserkennen; hingegen wir Europäer ſie darin vollkommen wieder finden würden, während dagegen — ſtatt dieſer, für ſie unverſtändlichen Muſik

— wirkliche, wahrhafte türkiſche oder perſiſche Melodieen uns nichts ſagen, nichts ausdrücken und nichts ſchildern würden: — aus dem ganz einfachen Grunde, weil ihnen ein wirklich muſikaliſcher — ihnen eigenthümlicher Sinn abgeht, und weil ſie dem Zuhörer keinen andern Eindruck als den von Volksweiſen zu gewähren vermögen. Ich ſpreche hier aus Erfahrung. Es bedurfte mithin der Kunſt, ſehr vieler Kunſt, um die Barbarei der Kunſt, um das Bild oder den Ausdruck der geiſtigen Barbarei zu ſimuliren; um ein muſikaliſches Analogon zu ſchaffen, worin ſich deutlich ſämmtliche poetiſche Farben, mit welchen unſere Phantaſie die Menſchen des Orients bekleidet, wiederſpiegeln.

Obwohl im Weſentlichen idealiſch, wird ein muſikaliſches Gemälde dieſer Gattung einige, der Wirklichkeit entlehnte Züge, welche hier die Muſik im Naturzuſtande iſt, nicht entbehren können. Aus dieſem Grunde brachte Mozart in ſeinem Werke häufige und längere Unisono's und einige der charakteriſtiſchſten Modulationen des rohen Naturgeſangs an: — Moll und Dur wechſeln darin fortwährend mit einer Art wilden Jubels und an Melancholie ſtreifender Fröhlichkeit ab, die ganz und gar ein orientaliſches Moment.

Ungewöhnliche und faſt barocke, hie und da vorkommende Wendungen ſollen das Ohr entheimen und die Phantaſie nach fernen, der europäiſchen Sphäre entlegenen Regionen entführen, was dem Componiſten vollkommen gelungen iſt. Eine reiche Inſtrumentation erhöht unendlich die Wirkung dieſer Chöre, die in ihrer Art das ſind, was der komiſche Charakter der Oper (Osmin) in der ſeinen iſt, einzig und wundervoll.

Mit dem großartigſten Charakter, mit der überraſchendſten Originalität, mit der täuſchendſten Naturähnlichkeit vereinigen ſie den feſſelnden Reiz, den die Kunſt den Urmelodieen zu verleihen vermag, indem ſie dieſe in ihren Formen idealiſirt und ihre urſprüngliche Dürftigkeit mit den Hülfsmitteln der Harmonie und dem Glanz der Inſtrumentation ergänzt.

Unſere ruſſiſchen Lieder, die die Fremden eben ſo gern, wie wir ſelber, hören — ſey's am Clavier oder im Theater oder von einem Chor eingeſchulter Sänger — wie der unſerer faſhionablen Moscauer Böhmen zu 500 Rubeln pro Abend — ausgeführt, oder auch von irgend einem Inſtrumental-Virtuoſen gut variirt — dieſe Lieder — ſage ich — ſind gerade die gleichzeitig idealiſche und naturwahre Muſik, von der wir ſprechen. Der Ausdruck unſers Volkscharakters ſpiegelt ſich darin am treuſten ab, nicht aber in dem barbariſch wilden Geheule, das aus dem Winkel irgend eines abgelegenen Dorfes zur Kirchmeßzeit an unſer Ohr bringt. Die Ouvertüre zur Entführung zeigt uns die nämliche, jedoch merklich beſchränkte und gemilderte aſiatiſche Färbung. Ihre Beziehungen zum Stück beſchränken ſich darauf, den Ort der Handlung anzugeben. Ein Andante, das nach unſerm Dafürhalten füglich hätte wegbleiben können, trennt es in der Mitte und kehrt in Dur in der erſten Cavatine Belmont's wieder. Mozart fürchtete nicht, daß man bei ſeiner Ouvertüre einſchlafen möchte. Sicher nicht; ſie ſcheint im Gegentheil dazu beſtimmt, die Schläfer von Profeſſion wach zu halten, die ſich ihres Fauteuil's in der Oper gewöhnlich wie eines „einſchläfrigen Kirchenſtuhls" (Lichtenberg) bedienen. Große Trommel, Piccolo, Triangel, die Becken, der ganze türkiſche Contingent verſtärken darin die doppelte Phalanx des vollſtändig beſetzten Orcheſter's, das, Trompeten und Pauken voran, ſich zum Kampfe gerüſtet zeigt. Die Poſaunen allein haben dem Ruf nicht Folge geleiſtet. Mit Leichtigkeit und äußerſter Lebendigkeit bewegt ſich und hüpft das Presto von Tonart zu Tonart, ohne jemals ſeine Themata fallen zu laſſen, von denen die einen wie lautes Freudengeſchrei widerhallen, andere gelegentlich wie wollüſtige Liebesſeufzer aushauchen.

Eine Kluft, und zwar eine ſehr bedeutende Kluft unſtreitig liegt zwiſchen der Ouvertüre zur Entführung und denen zu Figaro, Don Juan, Titus und der Zauberflöte,

— es iſt wahr; indeſſen bleibt ihr, ſo wie ſie nun einmal iſt, noch ſo viel jugendliche Friſche, iſt ihr Gang ſo ungezwungen und lebendig, hat ſie einen Anſtrich von harmloſer Fröhlichkeit, der ſo zu ihren Gunſten einnimmt, daß wir kaum eine größere Aehnlichkeit mit ihren jüngern Geſchwiſtern wünſchen möchten. Bei gründlicherer, gelehrter Behandlung oder Ausführung dürfte ſie leicht Etwas von ihrer anti-narcotiſchen Kraft, wodurch ſie ſich ohne Unterſchied allen Klaſſen von Dilettanten empfiehlt, eingebüßt haben.

Vielleicht habe ich in dieſer Zergliederung etwas die Vorliebe durchblicken laſſen, welche ich von jeher für „die Entführung" gehabt habe. Die Werke, an die ſich glückliche Jugenderinnerungen knüpfen, behaupten ein beſonderes Recht auf die Sympathieen des reifern Alters; indeſſen habe ich mich vor jener Art unwillkührlicher Partheilichkeit in Acht genommen, habe ich mich — hier, wie anderwärts — ſo viel als möglich bemüht, dasjenige, was aus irgend einer individuellen Urſache mir beſonders gefiel, von dem, was zufolge der allgemeinen Geſetze des Wahren und Schönen, überall gefallen, wohl zu ſondern; eine Unterſcheidung von der höchſten Wichtigkeit, welche die meiſten Liebhaber und Kunſtrichter außer Acht laſſen.

Sollte ſie unmöglich ſeyn? — Ein Maler, möge er auch die Züge ſeiner Geliebten jedem andern Geſicht vorziehen, wird nichtsdeſtoweniger gar wohl zu erkennen im Stande ſeyn, daß es ſchönere giebt; warum ſollte dem Muſiker in ſeiner Kunſtſphäre nicht ein gleiches Unterſcheidungsvermögen verliehen worden ſeyn. Dieß angenommen, glauben wir nicht uns einer Selbſttäuſchung hinzugeben, wenn wir die Behauptung aufſtellen, daß das Süjet der „Entführung" eins der glücklichſten iſt, die das Repertoir der komiſchen Oper im Allgemeinen aufzuweiſen hat, daß die Intrigue wohl angelegt, daß die Charakterzeichnung vortrefflich, und daß das Ganze die glücklichſte Miſchung von Gefühlsmomenten und

komiſchen Scenen darbot. Was die Partitur betrifft, ſo iſt deren Anordnung allerdings nicht ſo vortheilhaft, als ſie es hätte ſeyn können, in ſo fern als ſie dem Dialog zu viel Spielraum gewährt. Die ſpätern Opern Mozart's ſind weit reicher an Muſik, einige bei weitem ſorgfältiger gearbeitet; „die Entführung" ſcheint uns den Mangel dieſer unbeſtreitbaren Vorzüge durch den Zauber ihrer Tenorarien, durch die Originalität und Energie ihrer Baßarien, durch einen Schwung der Begeiſterung und eine vis comica aufzuwiegen, die man in gleichem Maaße in keiner andern Oper unſers Helden wiederfindet, wenn nicht etwa in jener, wo alle Ausdrucksweiſen der Muſik zu ihrer höchſten Kraft erhoben ſind. Idomeneo und Titus, Figaro und Cosi fan tutte entſprechen ſich in vieler Hinſicht. Don Juan entſpricht der Geſammtheit der lyriſch-dramatiſchen Kunſt. Die Entführung iſt nach einer beſondern Form bearbeitet worden; die Zauberflöte auch.

III.

Die Hochzeit des Figaro.

Komiſche Oper in vier Acten.

So lange Mozart in dem zweiten Stadium ſeiner, ſich über das, was ihm ſeine Meiſter und ſeine Vorbilder gelehrt hatten, — hinaus erſtreckenden Erziehung begriffen war; — ſo lange, als der Geiſt der Nachahmung gegen den eigenen ſchöpferiſchen einen — von Tag zu Tag ungleichern — Kampf kämpfte, hatte Mozart nur glückliche, der muſikaliſchen Behandlung günſtige Operntexte zu componiren. Idomeneus und die Entführung waren vortreffliche Stoffe, jeder in ſeiner Art. Doch, ſobald als der Lehrling, der bereits durch jene beiden Werke die Reform der Kunſt begonnen hatte, ſich in den, Haydn gewidmeten Quartetten als Meiſter der Meiſter angekündigt hatte, gab ihm das Schickſal das Unmögliche, oder mindeſtens das, was dieſen Anſchein hatte, — auf; ſtellte es ihm die Aufgabe der Compoſition von Figaro's Hochzeit. Diejenigen, die bei dem Stücke Beaumarchais' gelacht hatten und die Mozart veranlaßten, es in Muſik zu ſetzen, glaubten ſicherlich, daß die Oper ſie eben ſo — wie das Luſtſpiel — wo nicht mehr — beluſtigen würde. Sie bedachten nicht, daß Alles das, worin der

Vorzug und der Werth von Figaro's Hochzeit beſteht, bei der muſikaliſchen Hochzeit dieſes nämlichen Individuums verſchwinden mußte — nämlich: der Geiſt, der Styl, der Dialog des franzöſiſchen Autors — blieben übrig die Handlung oder die Fabel und die Charaktere.

Die Fabel beſteht in einer Verſchwörung verſchmitzter Dienſtleute gegen einen der Libertinage ergebenen Gebieter; — aus einem Gewebe von Liſten und Kniffen, einer dürftigen und proſaiſchen Grundlage, die man in dem Luſtſpiel ſelber nur wegen der, darin gegen die zeitliche Geſellſchaft gerichteten Ausfälle ſich gefallen laſſen konnte. Was die Charaktere anbelangt, ſo ſind alle epigrammatiſch zugeſpitzt und auf Selbſtſucht gegründet. Die Hauptperſonen bieten uns nichts als fortwährende Spöttereien über ſich und Andere, oder wohl auch kalte und berechnete Unſittlichkeit dar. Man entkleide ſie der Witzworte, der Epigramme, der nobeln Ungezogenheiten, der ſtarken Schlüpfrigkeiten, der ſatiriſchen Tiraden, und ſie verlieren ſelbſt im Luſtſpiel ihre ergötzliche Wirkung. Welche Gemeinſchaft beſtand zwiſchen dieſen Allem und der Muſik? —

Die Theorie des muſikaliſchen Drama war gegen das Ende des letzten Jahrhunderts noch wenig vorgeſchritten. Es war dieß die Epoche der reichen, immerdar der aufgeklärten Kritik vorangehenden Productivität, (wie die Urſache immer eher da iſt als die Wirkung) — die Epoche der Gluck, der Mozart und der Cimaroſa. Man begriff noch nicht recht, warum das — für die Oper geeignetſte — Komiſche dasjenige iſt, was ſich vielmehr an die Phantaſie als an den Verſtand wendet — nämlich das volksthümlich Komiſche, das Poſſirliche und das Groteske, das phantaſtiſch übertriebene Lächerliche eher als das tieferliegende, mit einer gewiſſen Feinheit der Beobachtung behandelte Komiſche. Osmin, Leporello, Geronimo, Bucephalo, der Caimatan der Italienerin in Algier, der „alberne

Ehemann" in il turco in Italia, der „poeta miserabile" in Corradino, der Baron Montefiascone ꝛc. ꝛc. — das iſt es, was der Componiſt braucht, um vortreffliche Muſik zu ſchaffen, und das muſikliebende Publikum, — um ſich gut zu unterhalten. Alle dieſe, im Textbuch ſo verblaßt, ſo platt erſcheinenden Caricaturen, alle dieſe mangelhaften poetiſchen Scizzen ohne Sinn, ohne eigentliches geiſtiges Leben, werden zu lebendigen, an Seele und Ausdruck bewunderungswürdigen Geſtalten, wenn ihnen die Muſik das, ihrem Weſen nach — ihnen zukommende reine Gefühlsleben eingehaucht hat.

Von dieſem Geſichtspunkte aus, würde man — trotz der genaueſten Nachforſchungen, in Figaro's Hochzeit doch vergeblich nach den Elementen einer komiſchen Oper ſuchen; dieſe finden ſich nirgends darin vor. Und bei welcher der handelnden Perſonen wird ſich zunächſt die vis comica des Tondichters bethätigen; wer wird der basso parlante, die muſikaliſche „komiſche Figur" ſeyn, deren Aufgabe es iſt, in der Verſammlung jenes unauslöſchliche Gelächter zu erregen, welches die Melomanen und die Spötter mit gleichem innigem Behagen erfüllt. Sicherlich wird dieß nicht Figaro ſeyn. Der witzigſte Kopf im Stücke, der geliebte Liebhaber von Suſannen — macht nimmer auf ſeine Koſten lachen, und er darf es auch nicht. Bartolo und Baſilio, alle beide vortreffliche Figuren in Geſellſchaft des Barbiers von Sevilla und Lindors — haben nach Roſinens Heirath Stellung und Charakter geändert.*) Als Diener eines großen Herrn,

*) Ich hebe, als einen beſonders merkwürdigen Umſtand hervor, daß von den beiden dramatiſch-biographiſchen Stücken Beaumarchais': „Barbier von Sevilla" und „Figaro's Hochzeit" das erſte den Erfordernißen des muſikaliſchen Drama's — nach den Situationen und den Charakteren — eben ſo glücklich entſprach, als das zweite ihnen — in der einen und der andern Beziehung widerſtrebte. Im „Barbier" ſingt die köſtliche Rolle der Roſine von ſelbſt — Almaviva iſt ein Primo uomo, wie ſich ihn ein Maëstro nicht beſſer wünſchen könnte — bis zum

als Unterhändler verliebter Intriguen und als feile Liebesbotschafter haben ſie aufgehört, komiſch und lächerlich zu ſeyn; ſie ſind fortan nur noch unſittlich und verächtlich.

Curtio, der Richter und Antonio, der Gärtner ſind epiſodiſche Figuren, deren Rolle ſich faſt auf Null reducirt; und was ihren Gebieter, den Grafen Almaviva anbelangt, ſo befand er ſich ganz und gar außerhalb der Concurrenz für das Fach des Primo buffo. — Sollte im weiblichen Perſonal das erheiternde Element des Stücks zu ſuchen ſeyn? — Eben ſo wenig. Die alte Marcelline, die mit ihrem alten Liebhaber Complotte ſchmiedet, um ihre Verheirathung mit ihrem eigenen Sohn zu Stande zu bringen, führt allerdings eine ziemlich beluſtigende, jedoch für die Oper völlig unwirkſame Wiedererkennungsſcene herbei, da keine Muſik in der Welt die Vaterwürde und die kindliche Ehrfurcht in's Lächerliche herabzuziehen vermag.

Sehen wir, ob der erotiſche und ſentimentale Theil des Werkes dem Tondichter mehr Hilfsquellen darbot, als der komiſche, welcher derſelben gänzlich entbehrt. Es herrſcht ein Ueberfluß von Liebe in dem Stück; ja es enthält faſt zu viel von dieſem Artikel. Figaro liebt Suſannen und Suſanne liebt Figaro, in Erwartung eines Beſ-

---

Wahnſinn verliebt, luſtig, prächtig — Alles zuſammen. Baſilio, eine Muſiker-Caricatur wie eigends für die Muſik geſchaffen — die Verläumdungs-Arie findet ſich ſchon ganz fertig und in vortrefflicher Anlage, im Luſtſpiel vor. Bartolo, ein alter, lächerlicher, widerhaariger und eiferſüchtiger Patron, giebt einen zweiten vortrefflichen Buffo ab. In Betreff des eigenthümlichen und unterhaltenden Charakters Figaro's, des Barbiers, der im Beaumarchais ſelbſt wenig Aehnlichkeit mit dem in „Figaro's Hochzeit" hat, wo er nur als ein kalter Vernünftler erſcheint — ſo mag dieſer Barbier in ſeiner Art Almaviva vollkommen auf. Es war dieß, in einer Perſon ein unbezahlbarer basso cantante und parlante. Iſt es hiernach noch zu verwundern, daß das Roſſini'ſche Meiſterwerk bei der Darſtellung bei weitem mehr Wirkung hervorbringt als das Mozart'ſche? —

ſern: — Antichambre-Liebſchaft; der Graf **liebt** ebenfalls Suſannen — eine Gelegenheits-Liebſchaft, eine ziemlich alltägliche Grille, die überdieß nur auf eine Myſtification hinausläuft. Bärbchen **liebt** Cherubino: Eine Kinderliebſchaft — weiter nichts. Die Gräfin **liebt** den Grafen. Dieß mag gelten. Eine junge Frau, die ihre verrathene Liebe beweint — dieß kann ſehr intereſſant und ſehr rührend ſeyn; dieß kann zu ſchönen Arien, zu ſchönen ehelichen Duetten Stoff liefern. Gewiß; doch, wenn bei den ſtärkſten Kummeranfällen dieſe nämliche Gattin noch darauf verfallen kann, der Toilette eines Pagen beizuwohnen, wenn die artigen Manieren dieſes „Kindes", das es keineswegs ganz und gar mehr iſt, und die Weiße ſeiner Haut der ſchönen Betrübten lindernde Zerſtreuungen verſchaffen und wenn man — bei der Ankunft des Mannes — dieſes unſchuldige Kleinod unter Schloß und Riegel bewahrt, — o dann iſt die Sache nicht mehr auf demſelben Punkte und es ſteht zu wetten, daß wir um den Kummer der Frau Gräfin keine Thränen vergießen werden. Man ſieht's, zwiſchen all' dieſen Liebſchaften, Liebeleien, verliebten Launen — zwiſchen all' dieſen ſentimentalen Streifzügen und Erholungen, mußte der Tondichter ſich fragen, wo er denn die Liebe ſelbſt anbringen werde.

Eine andere — ſo zu ſagen — zum Sprengel der Muſik gehörende Leidenſchaft iſt die Eiferſucht, erſcheine ſie in ihrer ergötzlichen oder drohenden Geſtalt. Doch muß ſie, unter welcher Form ſie ſich auch zeige, immer mit Energie ſich äußern und — wie jede wahre Leidenſchaft, in ihrem Gegenſtand ausſchließlich ſeyn. Es kommen zwei Eiferſüchtige in dem Stücke vor: der Graf und Figaro. Der erſte würde als ein ernſtlich Eiferſüchtiger gelten können, wenn er es nicht auf ſeine Frau und auf Suſanne, auf die er noch keinerlei Anrechte hat, zugleich wäre. Figaro wäre ein Eiferſüchtiger der komiſchen Art, wenn er nicht zu viel Philoſophie hätte, um ſich das alltägliche Loos, das

ihn bedroht, wirklich zu Herzen zu nehmen, und zu viel Geist, um jemals den hintergangenen Theater-Ehemännern gleichen zu können. Folglich waren der eine wie der andere verfehlte Eifersüchtige.

Zu dem Mangel eines Buffo gesellt sich noch der der Prima donna und des ersten Tenors, die wir alle beide mitten in dieser Menge von Personen, von denen keine — weder entschieden komisch noch entschieden leidenschaftlich ist, und von denen keine die Theilnahme des Zuschauers fesselt, gleich vergeblich suchen. Die ersten lyrischen Fächer fehlen sammt und sonders: — ein, in den Annalen der Oper unerhörter Umstand, der zum Beweise dient, bis zu welchem Punkte das Sujet den einfachsten Erfordernissen des musikalischen Drama's widerstrebte. Aus dem Grafen Almaviva ließ sich — das steht fest — kein erster Tenor machen.

Die abgekühlte und zahm gewordene Excellenz, der vornehme Modeheld, der lockere Ehemann, der verschmähte Liebhaber, der abgewiesene Hofmann Beaumarchais', konnte nicht singen, wie Belmont und Ottavio. Außerdem vertrug dieß schon die Rolle nicht. Er erforderte eine mehr recitirende oder declamatorische, als melodiöse Haltung, und derartige Partieen kommen nicht dem Tenor, sondern dem Basse zu. Nach erkannter Unzulässlichkeit Almaviva's zu dem obgedachten Fache blieb nur noch Cherubino als etwaiger Prätendent dafür übrig. O! wenn Cherubino zur Zeit, wo Figaro Hochzeit machte, Tenor oder Baß gesungen hätte, würde allem Anschein nach das Verhältniß zwischen ihm und seiner schönen Pathe nicht auf dem harmlosen Standpunkt verblieben seyn — Mozart behalf sich lieber ohne ersten Tenor, als daß er eine Absurdität begangen hätte; die hohe männliche Stimmlage fiel Basilio und Curtio anheim, die davon aus Recht der Nothwendigkeit Besitz nahmen. Auf andere Weise war es nicht möglich, oder wenigstens sehr

unbequem, die vocale volle Vierſtimmigkeit bei dieſer unerquicklichen Zuſammenſtellung des Textbuches zuſammen zu bekommen. Was die Prima donna anbetrifft, ſo ſchien dieß Fach weder der Gräfin, noch Suſannen mit größerer Berechtigung zuzukommen. Wohl iſt Suſannen's Stellung bei weitem glänzender; ſie iſt von Anbetern und Bewerbern umringt. Niemand hingegen ſeufzt für die Gräfin, als der Page — und dieſer ſeufzt für Alle. Andererſeits iſt Suſanne nur eine Zofe, eine vollendete Kammerjungfer, die den Herrn Grafen abzuweiſen, die Frau zu beſchützen, die die Ohrfeigen, welche ſie ihrem Erkohrnen als eine Abſchlagszahlung auf die ehelichen Gunſtbezeugungen verabreicht, dieſem gar noch als dankenswerthe Liebesbeweiſe erſcheinen zu laſſen weiß; — die — wo's Noth thut, immer gleich mit einer Lüge bei der Hand iſt: unſchätzbare Eigenſchaften für ſie ſelbſt, für die Gräfin und vielleicht noch für einen philoſophiſchen Ehemann, wie Figaro — die jedoch für die muſikaliſche Lyrik von keinem Werthe ſind. Roſine hat den Vorzug der Empfindſamkeit und der Würde vor ihr voraus. Es ſcheint, als ob der ungetreue Lindor noch immer in einem Herzen herrſche, das man ihm in keiner Weiſe ſtreitig macht, was eben ſo viel Gewinnſt für die Muſik iſt, wenn nicht für den Mann. Wer alſo wird die Prima donna ſeyn? —

Man denke ſich den Componiſten bei der Bearbeitung eines Stoffs, der der theatraliſchen Muſik weder Leidenſchaft noch wahre Laune darbietet, der die erſte Sängerin in zwei theilt und den Tenor als nicht geeignet ausſchließt — ein Süjet, außerhalb des ernſten und des komiſchen Genre's, außerhalb der Geſchichte, der Mythologie, der Romantik, des innern und poetiſchen Seelenlebens, außerhalb Allem, was muſikaliſch und ſingbar iſt. Konnte ein ſolches Süjet etwas Anders, als eine froſtige Muſik zu Tage fördern — froſtig — ſo lange ſie

wahr — und falſch, ſo bald ſie aufgehört hätte, froſtig zu ſeyn.

Mozart ſelbſt, ſo ſehr er Mozart war, würde dieſem traurigen und unvermeidlichen Dilemma, wenigſtens größtentheils, nicht entgangen ſeyn, wenn ſein ſchon für die letzten, der Verfaſſung der Oper bevorſtehenden Vervollſtändigungen reifes Talent ihm nicht einen neuen und den einzigen Weg angegeben hätte, auf welchem er dahin gelangen konnte, aus einem, dem Anſchein nach, unmuſikaliſchen Stoffe etwas Wahres und Schönes zu ſchaffen. Der Genius hatte die Reform des muſikaliſchen Drama's begonnen; die Nothwendigkeit mußte ſie vollenden.

Unterſuchen wir, wie Figaro's Hochzeit bei einer, nach dem alten italieniſchen und franzöſiſchen Zuſchnitt bewerkſtelligten Umwandlung zur Oper geworden wäre. Ein italieniſcher Meiſter würde eine unabſehbare Reihenfolge von Arien und Duetten, einige Enſembleſtücke zum Ausruhen, ein mageres Finale gegeben haben und das Recitativ würde faſt ganz und gar eine ſehr ausgedehnte und ſehr verwickelte Handlung verſchlungen, es würde zwei Drittel der Partitur eingenommen haben! — Die franzöſiſche komiſche Oper, damals nur erſt noch „Operette", würde mit dem Stoffe zu Figaro's Hochzeit bei weitem beſſer zurecht gekommen ſeyn. Ein ſehr großer Theil des Dialogs konnte in dieſer Art von Drama, das bei ſeiner übertriebenen Wortfülle faſt gar keinen Geſangſtoff enthielt, wörtlich beibehalten werden: — eine einfache Umſchreibungs-Arbeit. Das Uebrige bot kaum bedeutendere Schwierigkeiten dar. Einige, hie und da zwiſchen den Scenen angebrachte Arietten, unbedeutend in der Muſik und dadurch ſehr geeignet, dem Text zur Folie zu dienen, hätten zunächſt den neuen Titel des Werkes gerechtfertigt, um deſſen Umwandlung zur Oper es ſich handelte und ferner würden ſie in gereimten Vaudeville-Stachelverſen die witzige Proſa Beaumarchais' wiedergegeben haben. Auf dieſe Weiſe behielt das

Stück ſeine urſprüngliche Beſchaffenheit und blieb ihm die Gattung von Verdienſt, die es auszeichnet, ohne irgend einen Aufwand von Geiſt und Talent von Seiten des Bearbeiters und des Tondichters.

Der Componiſt von Figaro's Hochzeit war jedoch nicht der Mann, der die Feder zu dem eingeſtandenen Zweck und in der ſichern Vorausſicht: eine langweilige oder eine uns „ſogenannte" Oper zu ſchreiben, anſetzte. Weder die italieniſche, noch die franzöſiſche Methode konnte er hier brauchen, ſie lagen ſogar von ſeinem Ziele ab, da fortan Meiſterwerke das Einzige waren, das er hervorbringen konnte. Was dann beginnen? Geduld, man wird gleich ſehen, daß die Hinderniſſe in der Hand des Genie's ſich zu Hebeln des Erfolgs umwandeln.

Mozart hatte gegen ſich fünf Acte Luſtſpiel — ein Zeitraum, deſſen Ausdehnung im umgekehrten Verhältniſſe zu der Zulänglichkeit des lyriſchen Materials ſtand — fünf, zum Sterben froſtige und erdrückend langweilige Acte, wenn ſie nach der alten italieniſchen Methode, die faſt die geſammte Handlung in's Recitativ verlegte, zugeſchnitten und angelegt worden wären. Der thatſächliche Inhalt der letztern: — die Fabel — würde in dieſem monotonen und mit den Formen des wahren Luſtſpiels ſchlechterdings unvereinbaren Geſang verloren gegangen ſeyn; denn Figaro blieb immer ein Luſtſpiel, mit oder ohne Muſik. Figaro — in Recitative einkleiden, hieß ihn mit einem Leichentuche bedecken — das zu ſeiner Hochzeit geladene Publikum würde ſtatt deſſen bei ſeiner Beerdigung gegähnt haben.

Solchen Aufgaben gegenüber, mußte in unſerm Helden ſich eine Ueberzeugung vollends befeſtigen, zu der ſowohl ſeine reifende Erfahrung als die Selbſtkritik deſſen, was er vor dieſer Zeit für's Theater componirt, unvermeidlich hindrängten.

Es mußte ihm mehr denn je klar werden, daß in dem

muſikaliſchen Drama die Muſik das einzig Wichtige und die alleinige wahre Sprache ſey; daß der Muſik alle, das eigentliche dramatiſche Element in ſich ſchließenden, der Rührung und der Theilnahme zugänglichen Scenen, ſo wie auch die Gefühls-Scenen oder die lyriſchen Momente zukämen; daß das Recitat. secco, — eine, bei der Unmöglichkeit — alle, eine Oper bildenden Theile muſikaliſch zu verbinden — in der Weiſe eines Vergleichs zwiſchen Geſang und Wort angenommene — Baſtard-Sprache — rechtmäßig nur als nothwendiges Uebel beſtand, d. h. mindere Berechtigung, als der geſprochene Dialog hatte, daß endlich und eben deshalb das Recitativ, weit entfernt, zur Ausfüllung der Hauptſituationen — ſeyen dieſe der dramatiſchen Bewegung oder lyriſchen Ruhepunkten gewidmet, berufen zu ſeyn — ſie vielmehr nur herbeiführen und vorbereiten; mit andern Worten, ihnen zur Erklärung und zum Programm dienen dürfe. Je kürzer dieß Programm, deſto beſſer iſt es. Vortrefflich; — doch, wo einen, mit hinreichender Einſicht und Fügſamkeit begabten Poeta ausfindig machen, um in dieſe Anſichten einzugehen und das Textbuch nach einem Plan auszuführen, für den noch kein Beiſpiel vorhanden war. Wo ihn finden: — Nun, hier iſt er in Perſon, die Blume der Textſchreiber, der große lyriſche Dichter, der Mitautor der Nozze di Figaro, von Don Giovanni, Axur, Matrimonio segreto, der heilige Mann von einem Abbé — mit einem Wort Lorenzo da Ponte, den der immer vorſorgliche und hilfreiche Zufall beſtimmt hatte, unter der Anleitung unſers Helden zu arbeiten. Wir können ganz ruhig ſeyn; die Sache iſt in guten Händen.

Es iſt Mozart's Verdienſt, von den wahren Grundſätzen des muſikaliſchen Drama's die ausgedehnteſte Anwendung gemacht zu haben; die Ehre jedoch der Auffindung des Auskunftsmittels, deſſen es bedurfte, um ſie in Ausübung zu bringen, kommt ihm nicht zu. Die Italiener, die Alles erfanden, und den Deutſchen die Sorge, Alles zu ver-

vollkommnen, überließen, hatten in ihren komiſchen Opern bereits das Finale, eine Reihenfolge von — je nach den Situationen — durch Melodie, Tonart und Zeitmaaß unterſchiedenen und am Ende eines Acts ſich an einander anſchließenden, muſikaliſchen Scenen eingeführt. Dieſe Form war in ſich ſelbſt die vollſtändigſte Verwirklichung aller logiſchen und äſthetiſchen Bedingungen des geſungenen Drama's; allein von Logroscino — dem Erfinder deſſelben — nach der Ausſage der Hiſtoriker — an bis auf Mozart, der ihm jetzige Entwickelung verliehen, ließ das Finale immer die wenige Vorliebe, die in Italien man für die Enſembleſtücke hegte und beſonders die außerordentliche Schwäche der Componiſten — als Inſtrumentiſten — verſpüren. Es vergrößerte nur unbedeutend den Umfang der Partitur, noch weniger trug es zur Erhöhung ihres Werthes bei. Die Arien blieben immer die Hauptſorge des Maestro. Nun konnten in einem Luſtſpiel, wie Figaro, wo Niemand weder entſchieden leidenſchaftlich, noch entſchieden komiſch auftritt, die Arien oder der Erguß der individuellen Empfindungen nicht das ganze Intereſſe des Stücks in ſich vereinigen. Da es ſich nicht auf die Perſonen zu übertragen vermochte, mußte ſich dann dieſes Intereſſe, wir meinen das muſikaliſche — hauptſächlich der Handlung ſelbſt zuwenden. Dieß war die Schlußfolgerung, zu der unſer Held gelangte, und die ihn die Nothwendigkeit einſehen ließ: für ſeine neue Oper nicht blos ſehr ausgedehnte Finale's zu ſchreiben, ſondern auch alle rührenden oder, den Fortſchritt der Handlung vermittelnden Situationen des Textbuchs in Duette, Terzette, Sextette — in, zwiſchen Märſchen und Tänze eingeſtreute Converſationen zu verlegen und ſo um mehr als die Hälfte der Partitur den Styl des Finales auszudehnen, welcher unter ſeiner Feder der Vervollkommnung zum lyriſch-dramatiſchen Styl par excellence entgegen ging.

Verweilen wir bei dieſem Culminationspunkt der Geſchichte des muſikaliſchen Drama's, um einen Blick zurück zu werfen.

Wir haben gesehen, wie — zu Anfang des 17. Jahrhunderts bei Entstehung der Oper — eines von den Griechen wieder eingeführten oder eingeführt seyn sollenden Genre's — diese ihr Wesen und ihre Gesetze auf die stätige Fortdauer des Recitativ's baute.

Die Sprache des gesungenen Drama's hatte damals das Verdienst, vollkommen homogen zu seyn; — da sie aber zugleich das Unglück hatte, vollkommen unwahr zu seyn, so war jene Continuität des Recitativ's nur eine fortdauernde Langeweile der unerträglichsten Art. Diese ursprüngliche Auffassungsweise der Oper bezeichnet den litterarischen Gesichtspunkt, von welchem sie ihre Gründer, — lauter Gelehrte, Dichter und Schriftsteller aber sehr schlechte Musiker — betrachteten. Bald erscheint die Oper — jener glückliche Zufall, auf den die Akademiker von Florenz nicht gerechnet hatten, um — wie ein tröstender Hoffnungsstern durch die Ohr-Nacht der ewigen Psalmodie hindurch zu brechen. Einige von Cavalli und Cesti gelallte, melodische Gesangsphrasen mildern auf Augenblicke die Trostlosigkeit eines Schauspiels, das weder die Fabel, noch die Geschichte, weder die Decorationen, noch die Maschinerie — noch die Pferde mehr zu halten vermögen. Das musikalische Neue*) kommt allemal wieder in Aufnahme, sobald es sich aufgiebt und wieder zu alter Musik — d. h. zu Melodie und Harmonie — wird. Von Tag zu Tage gewinnen die Arien dem Recitativ mehr Boden ab; fortan sind sie das Einzige, was man in der Oper hören will; doch das Recitativ, ob immer auch es die, durch die lyrischen Momente herbeigeführten Auflösungen stätiger Fortdauer zu erleiden hat, verschanzt sich in die Handlung wie in eine uneinnehmbare Festung. Daraus erwächst ein anderer Uebelstand. Die Sprache des gesungenen Drama's

*) „musica nuova" im Original —

wird eine doppelte und ſcheidet ſich in zwei weſentlich verſchiedene Theile — die Schauſpieler ſingen für das Publikum, aber ſie reden und ſpielen nur noch für die vier Wände. Die Oper wird zum Concert. Es erſcheint Gluck, der ſie wieder als Schauſpiel herſtellen, wieder Einheit hineinbringen will, indem er ſo viel als möglich die ſcharfe Unterſcheidungslinie, welche die Melodie vom Recitative trennt, verſchwinden macht. Gluck iſt guter Sänger, großer Declamator, ziemlich guter Inſtrumentiſt und mehr als Alles — ein denkender Kopf. Es gelingt ihm. Indeſſen iſt ſein Geſichtspunkt erſt noch nur der litterariſche, durch die Fortſchritte, welche die dramatiſche Muſik ſeit 150 Jahren gemacht hatte, modificirte Geſichtspunkt. Für ihn iſt das Recitativ ſtets der Haupthebel der Handlung; es bleibt alſo die Regel und der Geſang die, allerdings häufige und ſo viel als unumgänglich motivirte Ausnahme in der Oper. Da endlich tritt Mozart auf, der das Ariom umkehrt, der die **Ausnahme** zur **Regel** macht und uns, als eine praktiſche Veranſchaulichung dieſer neuen Lehre zuvörderſt Figaro's Hochzeit und darauf Don Juan giebt. Alſo wurde nach zweihundertjährigen Schwankungen und Fehlgriffen das lyriſche Drama ſtufenweiſe zu dem Geſichtspunkte des **Muſikers** hingeführt, wo ſich die ganze Wahrheit und die ganze Vollkommenheit — bezüglich des Genre's — befanden und dieß in Folge des Umſtandes, daß man ein Textbuch gewählt hatte, welches als das unmuſikaliſchſte aller ſchon vorhandenen und noch zu ſchreibenden Textbücher ſich darſtellt. Bewundern wir eine andere Vorherſehung des Zufalls.

Virtuoſen-Sänger würden zu dieſer Menge von, den Fortgang der Handlung begleitenden Enſembleſtücken, die Mozart der Partitur einverleibte, ſehr ſcheel geſehen haben. Dieſe Muſik verlangt, daß man zu ſpielen wiſſe und läßt ſich ſehr wenig auf die Heldenſtücke der Kehle ein; ſie

erfordert das Gegentheil von dem, was die Virtuoſen wiſſen und deſſen, was ſie gewöhnlich nicht wiſſen. Hätte Mozart Figaro's Hochzeit für die Sänger, die den zeitlichen Erfolg der „Entführung" geſichert hatten, ohne dem Werke für die Nachwelt allzuſehr Eintrag zu thun: — für Fiſcher, Adamberger und die Cavalièri oder für andere Geſangs-Notabilitäten gleichen Ranges zu ſchreiben gehabt, dann würden ſogenannte „dankbare" — den Sänger — als ſolchen — einſeitig begünſtigende Virtuoſitäts-Nummern die Stelle der eigentlichen Compoſitionsſtücke eingenommen haben, — die Anforderungen der Kunſt vor den tyranniſchen Anſprüchen des Handwerks in den Hintergrund getreten ſeyn. Zum Glück für uns und zum Unglück für den armen Maestro, gefiel es dem Geſchick, in der italieniſchen Truppe, die den „Figaro" ſpielen ſollte, ſo mittelmäßige Sänger, wie ſich irgend zum Sturz eines Meiſterwerks verbunden und mit einander in Einverſtändniß geſetzt haben mögen, zu vereinigen: die Damen Storace, Laſchi, Naudini Ruſſani und Gottlieb und die Herren Benucci, Naudini, Oechely und Ruſſani. Nicht ein Name, die Storace ausgenommen, deſſen die muſikaliſchen Lexicons mit einiger Auszeichnung Erwähnung thun, wie in der ganzen Oper auch nicht eine Arie, die von einer glänzenden Technik und einem bedeutenden Stimmumfang Zeugniß giebt. Es war dieß, wie geſagt, ein glückliches Unglück. Im Widerſpiel mit jenem griechiſchen Maler, der ſeine Venus mit Verzierungen überlud, weil er ſie nicht ſchön zu machen vermochte, machte Mozart ſeine Arien ſchön, weil er ſie nicht verzieren durfte. Man erinnert ſich, daß Figaro zur ſelben Zeit Fiasco machte, als Cosa rara mit verſchwenderiſchem Beifall aufgenommen wurde.[1])

Mozart's Genie ſcheint, ſo ſagten wir — in ſeinem Wachsthum den hiſtoriſchen Entwickelungsgang der geſammten muſikaliſchen Kunſt zuſammen zu faſſen. Man möge ſich

die Mühe nicht verdrießen laſſen, den Belegen für dieſe Bemerkung in folgendem nachzuſpüren.

Im Idomeneo zeigt ſich Mozart ſchon als vollendeter Contrapunktiſt und Harmoniker; die Entführung ſtellt ihn als Melodiker auf die nämliche Höhe — endlich legen die, Haydn zugeeigneten Quartette unter ſeinen Inſtrumental-Compoſitionen und Figaro unter ſeinen dramatiſchen Schöpfungen die vollſtändige Vollendung des univerſellen Muſikers: die unauflösliche Verbindung von Genie und Geſchmack, die innige Verſchmelzung aller Kunſtelemente: die — ſtets durch die Anmuth gemilderte und verſchönte Wiſſenſchaft, die immer durch die Ueberlegung geleitete ſchöpferiſche Kraft und — worauf es vor allen Dingen ankommt — die bewußte oder inſtinktmäßige Verwerfung faſt aller melodiſchen Formen dar, die auf die Dauer nicht als ſtichhaltig[2]) ſich erweiſen dürften. Außerdem offenbarte die Ouvertüre zu Figaro in Mozart das, was mit gleicher Evidenz noch in keinem ſeiner vorangegangenen Meiſterwerke ſich darzuthun vermocht hatte: — den größten aller Orcheſter-Componiſten. Wäre er es nicht ſchon 1786 geweſen, ſo blieb das Problem ſeiner dritten Oper unauflösbar. Nach dem, von unſerm Helden angenommenen Plan wurden die, Handlung in ſich ſchließenden Enſembleſtücke der beträchtlichſte und wichtigſte Theil der Arbeit. Nun iſt die Fabel aus einer Menge verwickelter Nebenumſtände und Intriguen zuſammengeſetzt, wo ſich's bei den Schauſpielern bei weitem mehr um Spiel als um Geſang handelt. In den Situationen von dieſer Beſchaffenheit mußten die, mit einigen Melodie-Phraſen untermiſchten, recitirenden Formen vorherrſchen. Sie führten die muſikaliſche Sprache zu dem Ton vertraulicher, ſchlichter oder häuslicher Unterhaltung, in welchem das Stück ſelbſt gehalten iſt; ſie verſchafften den Darſtellern eine Freiheit der Bewegungen und der Geber-

den, die der regelmäßig ausgeführte melodiſche Geſang nicht verträgt; ſie bewerkſtelligten den, durch das Wort nicht gehemmten Fortgang der Handlung, was nicht allein ein Vortheil, ſondern eine Nothwendigkeit war, indem die Handlung im Figaro keinen Augenblick Zeit zu verlieren hat, wenn nicht die Wirkung der pikanteſten Scenen verloren gehen und das Schauſpiel bis zum andern Morgen ſich hinausdehnen ſoll. Mit einem Wort — der eigentliche Geſang der Singpartieen wäre gegen alles dramatiſche Herkommen geweſen, das — ſtatt der melodiſchen — die declamatoriſche Haltung erforderte.

Wenn aber der Melodie der Zugang zu den Singſtimmen verſagt iſt, ſo bietet ſich ihr ein anderer, natürlicher Ausweg dar: ſie geht in's Orcheſter über, wie wir andern Orts zu erörtern geſucht haben, indem wir unſere Betrachtungen auf ein, dem betreffenden Werke ſelbſt entnommenes Beiſpiel ſtützten. Alsdann ſchließt das Orcheſter mehr als bloße Begleitung in ſich; es wird zum Aufbewahrungsort der Hauptmelodie, es ſingt für den Sänger; in ihm haben die Genüſſe des Ohrs, das eigentliche muſikaliſche Intereſſe, das in einem Tonſtücke immer irgend wo anzutreffen ſeyn muß, ihren Sitz.

Hat der Meiſter ſeine Meiſterſchaft in einem dergeſtalt angelegten Tonſtück bewieſen, ſo kommt das befriedigendſte und das vollſtändigſte lyriſch-dramatiſche Schauſpiel, das man ſich nur denken mag, zu Stande: — eine, mit der Leichtigkeit und der Natürlichkeit des geſprochenen Drama's fortſchreitende Handlung und eine Muſik, die alle Bruchſtücke des Dialog's zu einer harmoniſchen Einheit verbindet, die uns die innerſten Gedanken der handelnden Perſonen mittheilt, das gefliſſentlich Verhehlte nachträgt, ihre Ränke und Lügen enthüllt und uns auf dieſe Weiſe die Triebfedern des pſychologiſchen Mechanismus, der ſie bewegt und ſprechen macht, ſehen läßt. Und dieſe innige Verſtändniß des Drama's, dieſe,

aller Verſtandes-Zergliederung überlegene Erkenntniß iſt nichts Anderes, als ein lebhaft empfundener muſikaliſcher Genuß; denn wir verſtehen hier nur in dem Maaße, als wir genießen. Es iſt dieß eins der unerklärlichſten Geheimniſſe der Muſik. Jetzt läßt ſich leicht abſehen, welche Rolle in einem lyriſchen Luſtſpiel, wo Niemand, außer Cherubino, jemals ſagt, was er denkt, wo Alle abwechſelnd bald Betrüger, bald ſelbſt Betrogene, die feinſten Verſtellungskünſte gegen einander ausüben, — der Inſtrumentation zukam. Man könnte die unglaublichen und unerſchöpflichen Hilfsmittel der Inſtrumentation,[3]) die Mozart in dieſer Oper entfaltete, in zwei Worten zuſammenfaſſen, wenn man ſagt: daß die ganze Maſſe Geiſt, deren der Dialog entkleidet werden mußte, in ganzen Ladungen in's Orcheſter ausgegoſſen worden iſt, ſo daß Beaumarchais, in Viertel- und Achtel-Noten übertragen, unter der Umhüllung dieſer neuen Ueberſetzung beinah völlig unverſehrt blieb.

Heut zu Tage, wenn man irgend eine Muſik — gleichviel welche, loben will, vergißt man ſelten, ihr das Epitheton „geiſtreich" zu ertheilen. Dieß iſt ein Modewort, welches die Journaliſten, Nicht-Muſiker, bei jedem Anlaß anwenden, weil ſie deſſen relativen Sinn nicht verſtehen, und das aus dieſem Grund ganz gewöhnlich und bedeutungslos geworden iſt. Zuvörderſt mögen ſich dieſe Herren doch geſagt ſeyn laſſen, daß es keine „geiſtreiche" Muſik an und für ſich giebt, ſo wenig als es geiſtreiche Empfindungen, Gemüthsbewegungen und geiſtreiche Leidenſchaften giebt.[4]) So würde das Epitheton des Sinns entbehren, wenn man von einer Bach'ſchen Fuge, einem Quartett oder einer Symphonie von Mozart oder jeder andern Hervorbringung der reinen Muſik ſprechen wollte. Bei einem Tondichter kann der „Geiſt" immer nur in einer gewiſſen Anwendung ſeiner Muſik auf ein directes, wörtlich oder darunter verſtandenes Programm beſtehen. Aber wie verhält es ſich mit

dieſer Anwendung, und in welchen Fällen kann man von der Muſik ſagen, ſie ſey „geiſtreich“? Iſt es bei ihr, um ſo benannt zu werden, hinreichend, allen Angaben des Programms getreulich gefolgt zu ſeyn, weder mehr noch weniger gegeben zu haben? — Nein; denn alsdann iſt ſie nur wahr. Die „geiſtreiche“ Muſik iſt nach unſerm Dafürhalten diejenige, die über das Programm hinausgeht, — welche eine, im Text nicht angegebene Intention auf eine Weiſe hervortreten läßt, daß der Zuhörer ſie leicht zu faſſen vermag. So enthält z. B. Osmin's Lied, worin die Noten mehrere Dinge angeben, wovon die Worte nichts melden, ſehr viel Geiſt. Im Allgemeinen giebt ſich der „Geiſt“ (l'esprit) des Muſikers in irgend einer Anſpielung auf Etwas, was wir ſchon geſehen oder begriffen haben, kund. Bald iſt's ein Motiv, eine Phraſe, die — als Reminiscenz, Anklang ꝛc. ſich darſtellend, an dem Ort, wo ſie wieder zum Vorſchein kommen, eine ſchlagende Bedeutung erhalten wie Micheli's Cavatine: „Guide mes pas, o providence!“ die, in der Barrière-Scene („Waſſerträger“) das Orcheſter anſtimmt; bald iſt es eine, aus dem förmlichen Widerſpruch zwiſchen der Muſik und den Worten hervorgehende, ergötzliche Ironie, wie der glänzende Refrain der Arie „ah, quel plaisir d'être Soldat!“ der in Begleitung einer lahmen und kläglichen Melodie wiederkehrt, nachdem gewiſſer Wechſelfälle, denen der abweſende Soldat ſich ausgeſetzt ſieht, Erwähnung gethan wurde; oder auch iſt es wieder das Orcheſter, welches dem Gang des Stücks durch einen Vorſprung über den gegenwärtigen Moment vorauseilt, und die Gedanken des Zuhörers auf irgend welche noch bevorſtehende Vorfälle, welche die Situation in ihrem Schooße birgt, hinlenkt. Wer von uns hätte in der Abſchiedsſcene zwiſchen Max und Agathe, in dem herrlichen Trio des Freiſchützen (II. Act), in den aufſteigenden Baßgängen nicht den wiederholten Ruf der Hölle erkannt, die in der darauf folgenden Wolfsſchlucht-Scene ihren ganzen Pomp vor

uns entfalten ſoll. Dieß ſind einige von den Hilfsmitteln, wodurch der, als — von der Wahrheit und dem Ausdruck unabhängig betrachtete „Geiſt" ſich in der Muſik darzuthun vermag. Sie ſind unzählig, dieſe Mittel, wie die Texte und die dramatiſchen und andern Programme, die dazu Veranlaſſung geben können; indeſſen aber hat der muſikaliſche „Geiſt" immer etwas von der Natur der Allegorie, inſofern als er hauptſächlich mit dem Verſtande, mittelſt Hilfe tonmaleriſcher Gleichniſſe und der directen oder indirecten Anſpielungen in Verbindung ſteht. Nichtsdeſtoweniger giebt es Fälle, wo die bloße Wiederkehr der muſikaliſchen Phraſe im Verlauf eines Tonſtücks und die Wiederholung eines Textes, der zuerſt nichts Hervorſtechendes hatte, ein treffliches Epigramm hervorbringen. Dießmal entnehmen wir das entſprechende Beiſpiel „Figaro" ſelbſt, um zum Gegenſtand des gegenwärtigen Artikels zurückzukehren.

Almaviva in ſeinem Verſteck hat eben ein Geſpräch zwiſchen Suſanne und Baſilio belauſcht, der den Pagen beſchuldigt, der Kammerjungfer zu gefallen und daß er ſelbſt zur Gräfin die Augen zu erheben wage. Der Graf erſcheint; er iſt aufgebracht, das Terzett beginnt. Baſilio, entzückt über das Unheil, das er angerichtet hat, ſpielt den Furchtſamen; da aber die Muſik auf's Lügen ſich nicht verſteht, ſo bringt der Verräther ſeine Entſchuldigungen in ziemlich luſtigem Tone vor. Suſanne, die alle Urſache zu zittern hat, ſie — haucht ihre Angſt in abgebrochenen, hinfälligen Tönen aus, die zu einer halben, mit der Cadenz eintretenden Ohnmacht führen. Der Eiferſüchtige iſt erweicht; der treue Diener ſtellt ſich, als wolle er den Zorn, der ihn beluſtigt, beſänftigen und gießt Oehl in's Feuer, indem er zu ſeinem Gebieter ſagt: Ah del paggio, quel ch'ho detto, era sol' un mio sospetto; heuchleriſch falſche Worte, die mit der bedeutſamſten Betonung unisono mit dem Orcheſter geſungen werden und ihre Wirkung nicht verfehlen. Almaviva ſpricht das Verbannungsurtheil

des Pagen aus und um einen ſo ſtrengen Richterſpruch zu begründen, erzählt er in einem kleinen Recitativ, wie er geſtern den Pagen bei der Tochter des Gärtners, unter'm Tiſch gekauert, angetroffen habe; ſo führt die Erklärung dieſer Entdeckung eine andere herbei. Der Page war da, unſichtbar und gegenwärtig — ſo bequem beherbergt bei Suſanne, als er es bei Bärbchen geweſen war. „Cosa veggio"! ruft der Graf, ah, crude stelle! Suſanne — „ah, meglio ancora!" läßt ſich Don Baſilio vernehmen.

Nach dieſen auf einander folgenden Ausrufungen folgt ein Enſembleſtück, wo die drei lyriſchen Charaktere ſich deutlich und energiſch abzeichnen. Die Syncope der Phraſe: onestissima signora klingt im Munde Almaviva's wie verbiſſene Wuth; Suſanne iſt einer zweiten Ohnmacht nahe; was Baſilio, dieſen Teufel in ſchwarzer Soutane, dieſen wahrhaften Mephiſtopheles der Antichambre betrifft, ſo iſt ihm noch nie ſo wohl zu Muthe geweſen. Mit ſeiner hellen, dünnen Stimme intonirt er in der Höhe ein ſo albern cauſtiſches und zu gleicher Zeit eine ſo herzliche Befriedigung ausdrückendes Thema, daß der Böſewicht bei aller Schelmerei beinah einen Anflug von Gutmüthigkeit zu gewinnen ſcheint. „Cosi fan tutte le belle, non c'è alcuna novità". Als er dieſe „a parte" geſagt, wendet ſich Baſilio wieder zum Grafen und wiederholt ihm Wort für Wort — und Note für Note; aber in der Oberquinte, als ob er fürchtete, nicht recht gehört zu werden: „Ah del paggio, quel ch'ho detto, era solo un mio sospetto". Da es ihm vollkommen frei, und lediglich bei ihm ſteht, ſeine Phraſen ſo vielmal, als und wo es ihm beliebt, zu wiederholen, ſo konnte der Muſiker in der That nichts Geiſtreicheres zum Vorſchein bringen, als die Wiederkehr der letzterwähnten, im Augenblick wo das im Lehnſtuhl entdeckte corpus delicti den „sospetto" in den Augen des Eiferſüchtigen in Gewißheit verwandelt hat.

Das Terzett, das wir ſo eben zergliedert, iſt vielleicht

die beſte lyriſche Situation im Stücke. Es iſt in jeder Hinſicht bewunderungswürdig. Seine, in die ſämmtlichen Singſtimmen und die Orcheſterfiguren gelegten, ſtets durch die Modulation veränderten und mit einem, das Ohr beſtrickenden à tempo wieder zum Vorſchein gebrachten Themen, fein — mit einer auserleſenen Natürlichkeit und einer tiefen Verſtändniß des komiſchen Effects behandelter Dialog, die Charakter-Gegenſätze, die darin zum Ausdruck gelangen; die Einzelnheiten ſeiner Inſtrumentation, welche die zerſtreuten Theile verbinden und unaufhörlich die Einheit aufrecht erhalten: — alle dieſe Vorzüge ſtempeln dieß Tonſtück zu eben ſo, an ſich ſelbſt vortrefflicher — als in Beziehung auf die Anwendung — wahrer und geiſtreicher Muſik. Es iſt dieß wirklich die Vollkommenheit der Gattung, oder ich bin im Irrthum. Dieß Terzett giebt eine allgemeine Idee von allen Enſemble's der Oper und überhebt uns der Mühe, ſie einzeln durchzugehen. Es iſt darunter auch nicht Eins, in welchem nicht ein analoges Verdienſt und analoge Schönheiten ſich vorfinden. Ueberall dieſelbe Anmuth, die nämliche Naturwahrheit, dieſelbe Gelehrſamkeit, derſelbe Geiſt, dieſelbe, unter gleicher Gewandtheit verborgene tiefe Berechnung. Unſere Abhandlung würde für ſich allein zum Buche anſchwillen, wollten wir genau unterſuchen, was von Allem dieſem in einer Partitur von mehr als 500 Seiten enthalten; und außerdem wäre dieß Buch eine Unmöglichkeit. Ohne eine wunderbare Fruchtbarkeit, — jener gleichkommend, von der unſer Held in den 4 Acten des Figaro Proben abgelegt, ohne faſt niemals in geiſtige Erſchöpfung und in Wiederholungen zu verfallen, — dürfte es ſchwerlich gelingen, in die Formen der Analyſe jene Abwechſelung zu bringen, welche Mozart bei den Enſemblestücken in die Formen einer Muſik, deren dramatiſcher Charakter, mit Ausnahme einiger Nüancen, immer ſich gleich bleibt, zu bringen gewußt hat. Denn es iſt wohl zu beachten, daß auf dem Grunde dieſer, von ſo vielen Zwiſchenfällen durch-

kreuzten und verwickelten Handlung die Klippe einer unvermeidlichen Monotonie verborgen lag.

Erscheint nicht in der That Almaviva immer aufgebracht und eifersüchtig, rechts und links Streiche austheilend, die Niemanden treffen, Figaro immer auf irgend eine Nothlüge, auf eine Kriegslist sinnend, ist Susanne nicht ewig darauf bedacht, die dummen Streiche ihrer Gebieterin wieder gut zu machen und sich den Nachstellungen eines ihr mißfälligen Mannes listig zu entziehen — die Gräfin nicht steter Besorgniß, fortwährender Verstimmung und Langeweile, womit sie jeder Vorfall erfüllt, zur Beute; betrübt, — ohne gerade besondere leidenschaftliche Aufwallung zu zeigen und ohne selbst recht eigentlich zu wissen, wen sie liebt. Bei der heiligen Cäcilie! — jeder andere, als Mozart, würde bei dem Versuch, Figaro zu componiren, die Tramontane verloren haben. Doch nein — Ein Maestro von altem Schrot und Korn würde sich mit dem Recitativ und den Gemeinplätzen der italienischen Schule aus der Sache gezogen haben; ein Componist unserer Zeit würde sich den Teufel um's Sujet bekümmert, er würde sich in's Phantastische, in die Walzer, die Cabaletten, die Crescendo's und in die Gesangskunststücke geworfen haben — ein Compositionssystem, das sich um die Worte beinah so wenig kümmert als das fugirte Madrigal des 16. Jahrhunderts. Mozart wußte die öden Rahmen, die man ihm aufgedrungen, bis zum Rande musikalisch und dramatisch auszufüllen; und mit welchem unverwüstlichen Talent, mit welcher Beharrlichkeit, mit welcher Selbstverläugnung hat er sie nicht ausgefüllt! Wie sorgsam hat er die Ausbrüche seiner Begeisterung zurückgehalten und seine Musik bis zu dem, durch die Temperatur des Libretto angegebenen Grade abzukühlen gesucht; welche Anstrengungen und welchen Aufwand von Ueberlegung hat er sich's kosten lassen, um seinen Zuhörern weniger zu gefallen!

Die Arien und die Duetten, im Allgemeinen eben so schön, und eben so trefflich gearbeitet, als die Ensemble's,

halten ſich, wie die letztern, in den Gränzen des gemiſchten und gemäßigten Gefühlsausdrucks, über welche hinaus zu gehen das Süjet nur ſelten verſtattete. Nichtsdeſtoweniger bieten einige derſelben in dieſer Hinſicht glückliche Ausnahmen dar, die in den Enſembleſtücken nicht vorkommen und auch dort nicht vorkommen konnten — und zwar aus folgendem Grunde: — Die Autoren der Oper durften über die Handlung nicht nach Belieben ſchalten und walten, die ſo bleiben mußte, wie ſie war; aber ſie konnten und mußten die Charaktere nach dem Sinn der Muſik modificiren; ſie mußten den Figuren Beaumarchais' eine Seele einhauchen, ſie aus dem Zuſtande perſonificirter Sarcasmen — denn etwas anderes waren ſie nicht — in den Zuſtand menſchlicher Individualitäten verſetzen, indem ſie an die Stelle der Satyre des ancien regime die natürliche Sprache der Leidenſchaften und der Intereſſen aller Welt und aller Zeiten ſetzten. Wo nun ſollte jene unumgängliche Metamorphoſe vorzugsweiſe ſtatt haben und ihre Früchte tragen — Etwa in jenen Tonſtücken, mit Hilfe und inmitten derer ſich die Begebniſſe der Handlung entwirren; — doch da haben wir geſehen, daß die faſt immer zur Verſtellung und Lüge verdammten, handelnden Perſonen nur durch das, die Rolle des Dolmetſchers übernehmende Orcheſter mit der Seele des Zuhörers in Verbindung traten. Anders verhält es ſich bei den Arien. Hier ſtand es Da Ponte und Mozart frei, außerhalb der Handlung gelegene, dem lyriſchen Erguß gewidmete Texte zu ſchäffen, wo die Perſonen ſich ohne Schleier, in ihrem wahren Lichte und eigentlichen Weſen zu zeigen vermochten. Dieſe Freiheit hatte indeſſen auch ihre Gränzen. Man konnte die Charaktere auf dieſe Weiſe wohl bis zu einem gewiſſen Punkte modificiren, aber ſie nicht immer zu dem Grade von Gefühlswärme führen, wo ſie wahrhaft lyriſch geweſen wären; weil das Grundweſen dieſer Charaktere durch den Gang der Begeben-

heiten des Stücks bedingt erſcheint, über welches den Verfaſſern kein Recht der Aenderung zuſtand.

Es iſt ſehr merkwürdig, daß die beiden ſchönſten Arien im Figaro, oder wenigſtens diejenigen, welche der Mehrzahl der Dilettanten am meiſten gefallen, gerade ſolche hors d'oeuvre im oben angedeuteten Sinne — d. h. Tonſtücke ſind, die nicht in weſentlichem Zuſammenhange mit dem Drama ſtehen: „Non più andrai" und „voi che sapete". Die erſte giebt ein Gemälde des Soldatenlebens, entworfen von Einem, der nie Waffen getragen; demzufolge ein Gemeinplatz, ein hors d'oeuvre. Die zweite iſt nur ein Lied, das auf der Scene zur Guitarre geſungen wird, Muſik die ſich für das giebt, was ſie iſt, ein hors d'oeuvre wie die andere Arie. Dieß erſcheint ſonderbar und iſt darum nicht minder ſehr natürlich und folgerichtig. Man nehme die Texte dieſes Liedes und der kriegeriſchen Arie, die der Situation und den individuellen Empfindungen der ſingenden Perſon fremd ſind, und man wird finden, daß darin mehr und beſſerer lyriſcher Stoff als in irgend einer der, in dem Drama ſelbſt wurzelnden Arien enthalten war: — ſo ſehr war die Wahl dieſes Drama eine glückliche! — — —

Sie war's bis zu dem Punkte, daß die Hauptperſon des Stücks ſich in der Partitur faſt auf Nichts reduzirt fand. Figaro iſt Philoſoph und franzöſiſcher Schöngeiſt vor der Revolution; zwei Uebelſtände, denen das ganze Talent des Tondichters nicht abzuhelfen vermochte. Was in aller Welt mit einem Individuum anfangen, das in ſeinen mißlichſten Lagen ſich als ein Mann hinſtellt, dem das widrige Geſchick, über das er erhaben, nichts anzuhaben vetmag; der ſich über ſich ſelbſt luſtig macht, wenn ihm gerade kein anderes Stichblatt ſeines Witzes zu Gebote ſteht! — Mozart läßt ihn tanzen; er giebt ihm ⅜ Tact-Melodieen, quasi Roſſini'ſchen Anſtrich's, jedoch ohne Charakter und ohne Reiz. Unſer Mann tanzt fortwährend, ſelbſt dann, wo man den

Tact auf ſeinem Rücken ſchlägt. Das iſt Etwas in der Welt und wenig in der Oper. Die kriegeriſche Arie enthob höchſt glücklich den franzöſirten Spanier ſeiner erborgten Nationalität und ſeiner eiteln Philoſophie und ſetzte ein Meiſterſtück an die Stelle der, mit der Rolle verbundenen Geringfügigkeiten, wodurch ſich, in Ermangelung eines Beſſern, die antimuſikaliſche Natur des Charakters kund giebt. Sehr begreiflich iſt die allgemeine Gunſt, in der dieſe Arie ſo lange Zeit geſtanden hat. Sie vereinigt Alles, was den Kenner entzückt und Alles, was nöthig wäre, um den ſtumpfſten muſikaliſchen Sinn aufzuregen: gefälligen und faßlichen Geſang, eine aus dem Leben gegriffene Declamation, welche den Textinhalt nach der Natur ſchildert, eine an Tonfülle, Wohlklang, Abwechſelung und maleriſcher Anſchaulichkeit reiche Inſtumentation, einen Rhythmus, um 100,000 Menſchen darnach im Tacte marſchiren zu machen, und einen Ausdruck, um ſelbſt den letzten der Troßknechte zu electriſiren. Mozart hatte ſo viel Geiſt und beſaß das Talent, die Schilderung des Soldatenlebens von zwei verſchiedenen Seiten aufzufaſſen und darnach auszuführen. Zuvörderſt hielt er ſich an die heitere und ſatyriſche Seite, die der Geſichtspunkt des Luſtſpiels war. Man hört die Stimme des einexercirenden Unterofficiers: „collo dritto! muso franco!“ — Man ſieht den Recruten vor ſich, wie er — unbeweglich, perpendicular — die Ohren ſpitzt. Die Accorde des Orcheſters, die mit ächt ſoldatiſchem Aplomb auf die, zwiſchen den Commando-Worten befindlichen Pauſen fallen, und die mit jedem Schlag eine andere Tonart herbeiführen oder vorbereiten, zeigen uns die verſchiedenen Schwenkungen des Automaten. Er marſchirt rechts und links, vorwärts und zurück — dann nimmt er wieder die Haltung einer ägyptiſchen Bildſäule an. Dieſe Muſik iſt buchſtäblich ſichtbar. Bei der Stelle „ed in vece del fandango“ nimmt die Declamation einen minder gebieteriſchen Charakter

an; die Erinnerung an den heimathlichen Heerd ſchlägt Moll-Chorden in der Seele des Recruten an; — doch dieſe Thräne iſt bald getrocknet — die Modulation wendet ſich plötzlich nach der Tonica — „una marcia per un fango“ und alſogleich beginnt auch der Marſch. Während die Singſtimme fortfährt, die kleinen Einzelnheiten des Militärdienſtes in ſyllabiſchen Achteln auseinander zu ſetzen, führt die vollſtändige Phalanx der Blasinſtrumente die edeln und ſchönen Bilder des Ruhmes und der Schlachten an uns vorüber. Die kriegeriſchen Triolen der Trompete rufen den Recruten unwiderſtehlich alla vittoria, alla gloria militar. Fahrt wohl, Blumen und Bänder, fahrt wohl, fröhliche Tänze, ſüße Jugendliebe, fahre wohl! Der Recrut hat den Ruf der Ehre vernommen, Alles andere tritt vor dieſer bei ihm in den Hintergrund. Dieß iſt alſo der Schlußeindruck, den Du uns hinterlaſſen wollteſt, caro maestro! Von der Proſa haſt Du dich zur Poeſie erhoben, von der Ironie zum Enthuſiasmus. So viele andere — ach! ſchlagen den umgekehrten Weg ein. Doch wollen wir, in unſerer Bewunderung Mozart's den Dichter nicht vergeſſen, — ihn, der den Text dieſer wundervollen Arie mit ſo wundervollen Reimen ausſtattete:

Per montagni, per valloni
Colle neve e i sol Lioni
Al concerto di tromboni
Di bombardi, di canoni
Che le palle in tutti i tuoni
All' orecchio fan fischiar.

Solche Verſe ſind ſelbſt ſchon Muſik — und die Arbeit des vom Dichter ſo unterſtützten Componiſten ſchon halb gethan.

Almaviva iſt unter Mozart's Feder nicht Franzoſe geblieben wie Figaro. Man erkennt ihn als guten und ächten Spanier in der grandioſen Arie „vedro mentr'io sospiro“, in welcher ſich die Schwachheiten eines liebenden, racheglühenden und eiferſüchtigen Herzens mit ſolcher Majeſtät darſtellen.

Das Tonſtück gehört nicht zu den, zu leidenſchaftlicher Gluth hinreißenden; es geht in keinem Punkte über den tragiſchen Styl hinaus, und trotzdem bewegt es tief. Es iſt abwechſelnd der Ausbruch der Entrüſtung und das dumpfe Grollen einer verhaltenen Wuth — es iſt ein, von den Qualen beleidigten Stolzes vergifteter Schmerz; Wehmuth, die ſich nicht in Thränen entladen kann, — in ſeiner Ohnmacht erſtickender Zorn, es iſt die (nicht platoniſche) Liebe mit ihren ſengendſten Gluthen und ihren ätzendſten Giften. Aber noch hat Almaviva die Hoffnung nicht aufgegeben; ſeine Stimme erdröhnt in der Schlußcadenz und ruft mit der ganzen Energie der ſüdlichen Leidenſchaften den Augenblick herbei, wo ſich der zwiefache Durſt nach Liebe und nach Rache in vollem Maaße ſtillen ſoll. Wie geſagt, man kann den ſpaniſchen Nationalcharakter nicht entſchiedener repräſentiren als Almaviva und man kann dieſen Charakter nicht wahrer, tiefer und nicht dramatiſcher wieder geben, als es Mozart gethan hat.

Es wurde bemerkt, daß die Gräfin und Suſanne gleiche Anrechte zu dem Range der Prima donna, oder richtiger geſagt — gleich unvollſtändige Rechte dazu zu haben ſchienen. Mozart ſchloß daraus mit einer vollkommenen Richtigkeit des Urtheils, daß unter zwei, hinſichtlich der dramatiſchen Wichtigkeit und des dramatiſchen Intereſſe, ſich dergeſtalt das Gleichgewicht haltenden Frauenrollen keine über die andere eine beſtändige Geſangs-Oberherrſchaft ausüben dürfe; daß man die „Prima donna“ zerlegen — halbiren müſſe, indem man ſie zwiſchen die Dame und die Zofe vertheile; daß Suſannen, der Geliebten und Vorgezogenen überall der Vorrang gebühre, wo eine Concurrenz zwiſchen beiden Frauenzimmern ſtattfinde — d. h. in dem unmittelbar zur Handlung gehörigen Scenen und in den Enſemble's, und daß dagegen Roſine in den, dem Ausſpruch der Empfindungen gewidmeten Nummern vorzugsweiſe zu bedenken ſey. Für ſie die großen Arien, die edeln Cantilenen. Es hieß dieſes mit viel Geiſt gegen

die zahllosen Schwierigkeiten eines Sujets kämpfen, bei welchem der „Geist" (l'esprit) eben der Hauptfehler war.

Die Gräfin hat eine Cavatine im zweiten Act, eine große Arie im dritten und eine, auf Verlangen der Signora hinzu componirte Bravourarie im vierten Act. Die letztere ist zu viel. Die Cavatine „Porgi Amor" strömt einen köstlichen Duft hingebender Zärtlichkeit und Melancholie aus. Es ist zu bedauern, daß diese entzückende Nummer nicht mehr als vierzig Tacte, das Vorspiel mit eingerechnet, enthält. „Dove sono i bei momenti" ist eine Arie im großen Styl und im edelsten Ausdruck gehalten. Die poetischen Erinnerungen, die — nach langen, in unglücklicher Ehe dahin geschmachteten Jahren — sich an die Flitterwochen knüpfen. — Diese Erinnerungen erfrischen eben auf einen Augenblick Rosinen's krankes Herz. Sie singt ihre, bei der Vergangenheit weilenden Empfindungen in einer — wie die Sonne an jenem Tage, da Lindor ihr Treue geschworen — so hellstrahlenden Tonart, nach einer Melodie — so süß und so rein, wie der erste Liebesgedanke in einem Jungfrauen-Herzen. Ach, könnte er wiederkehren, dieser Frühling des Lebens, der einmal und nicht wieder blüht: Ah, si almen la mia costanza etc. Rosine überläßt sich den schmeichlerischen Täuschungen ihres Geschlechts — das Andante wird zum Allegro und die auf's Neue keimende Hoffnung bringt eins jener himmlischen Motive zu Tage, denen Niemand widersteht, ausgenommen die Ehemänner.

Anmuthige, von der Oboe und dem Fagott in Terzen und Sexten ausgeführte Wendungen ertönen wie gewährende Antwort oder wie ermuthigender Zuruf, und wenn irgend ein banger Zweifel die Modulation noch zu durchgleiten scheint, welche auf dem hohen, in chromatischer Fortschreitung zum G abwärts steigenden A zu stehen kommt, so schwindet jeder peinliche Gedanke in dem Jubel des Triumph's, der in der Schlußcadenz hervorbricht. Arme Rosine, dieser Triumph

wird niemals ein anderer als der der Kunſt ſeyn, die Dich ſo edel, ſo ſchön und eines beſſern Looſes ſo würdig erſchuf! —

Von Suſannen's zwei Arien, von denen die eine, mehr declamatoriſch gehaltene in die Handlung eingreift, während die andere im rein melodiſchen Styl, der Empfindung gewidmet iſt, ziehen wir bei Weitem die erſte: — venite inginocchiatevi — vor.*) Die Kammerjungfer iſt mit dem Anzuge des Pagen beſchäftigt, den man als Frauenzimmer ankleidet und Madame verſchafft es Unterhaltung, dieſe nicht minder intereſſante als „pittoreske" Gruppe — um uns eines Ausdrucks „Werther's" — nicht des Goethe'ſchen, ſondern des Vaudeville-Werther's — zu bedienen — zu betrachten. Wenn man Nadeln befeſtigt und Hauben aufſetzt, kann man unmöglich ſingen — bei dieſen wichtigen Beſchäftigungen. So ſingt denn das Orcheſter für Suſanne. Es gab hier keinen Platz für die Geſangsmelodie. Welche reizende Einzelnheiten, was für anmuthige Motive, geiſtreiche Bemerkungen und welche verführeriſche Coketterieen in dieſem Zwiegeſpräch der Geigen mit den Flöten und den übrigen Blasinſtrumenten. Wir möchten es einem Gemälde von Albano und Greuze an die Seite ſtellen, wenn der Vergleich nicht zu verbraucht wäre. Das muſikaliſche Gemälde möchte wohl mehr werth ſeyn, falls nur die drei Frauen, die es in Scene ſetzt, wirklich Roſinen, Suſannen und Cherubino gleichen. Wir geben zu, daß dieſes Augentrio zuſammen zu bringen ſeine großen Schwierigkeiten haben dürfte.

Der Page iſt der einzige Charakter Beaumarchais', in den — wie aus Verſehen — ein Hauch von Poeſie übergegangen zu ſeyn ſcheint. Man brauchte die Rolle nur des, darauf befindlichen ſarkaſtiſchen Firniſſes zu entkleiden, den Charakter aus der Scala der Ironie in die der Empfindung zu verſetzen — eine, hinſichtlich Cherubino's, leichte Uebertragung — und es blieb ein rein muſikaliſcher und

hoch lyriſcher Typus zurück. Es war dieß nichts mehr und nichts weniger als Don Juan, im Moment ſeiner kaum eben erſt vor ſich gegangenen Entfaltung — ja Don Juan ſelber, derſelbe, den wir im Dissoluto punito, wo er, mit einer Liſte von 1565 Eroberungen, die Herausforderung des Todes in Perſon annimmt, nachdem er ihn zum Nachtmahl eingeladen, als ob der Tod ein hübſches Weib geweſen wäre — zu dem unvermeidlichen Schluß ſeiner, in der Hochzeit des Figaro begonnenen Laufbahn werden gelangen ſehen. Die poetiſche Identität der beiden Charaktere ſcheint uns ſo klar wie die Sonne. Mit 14 Jahren — höchſtens — beginnt Cherubino bereits jene verblendende Zaubermacht auszuüben, der in der Folge Nichts widerſtehen ſoll. Schon finden alle Frauen Gefallen an ihm, und er Gefallen an allen Frauen, ſelbſt die alte Marzelline mit eingeſchloſſen. Sagt Suſanne in der eben erwähnten Arie nicht von ihm: „Se l'amano le femine, han certo il lor perchè!“ Und die andere Hauptſeite des Charakters Don Juan's, ſpricht ſie ſich nicht ebenfalls ganz deutlich in Cherubino aus. Sein Gebieter, der vornehme und mächtige Graf Almaviva mag immer ihn mit Wegjagen bedrohen, er mag ihn zerſchmettern oder züchtigen wollen, der Page lacht der Wuth des Eiferſüchtigen und verdrängt ihn und trotzt ihm kühn, und ſtellt überall den ächten Don Juan jenem ſchlechten Nachdruck ſeiner ſelbſt entgegen. Weh Dir, Graf Almaviva, trifft Dich der Page auf ſeinem Wege, wenn er erſt mit den gran mustachi verſehen ſeyn wird, die ihm Figaro prophezeite. Er wird Dir den Hals brechen, und Dich mit einem Erben verſehen, um das Uebel ſo viel als möglich gut zu machen. Beaumarchais ſelber hat zum Theil vorausgeſehen, was geſchehen mußte. Es iſt alſo hier ganz und gar — im Keime — das wunderbare Weſen, das ſeine Entwickelung in einer folgenden Oper unter dem neuen Namen Don Giovanni vollenden wird.

Ich überlaſſe es Jedem, ſich vorzuſtellen, ob Mozart

glücklich war, als er — unter all den Schlacken und den Flittern Beaumarchais' dieſes Stück reinſten Goldes entdeckte, ob er Cherubino con amore behandelte, ob er väterliche Zuneigung und künſtleriſche Vorliebe für das liebenswürdige Kind empfand, dem ſchon alle weiblichen Herzen des Stückes gehörten. Man höre lieber: „Non sò più cosa son, cosa faccio", höre dieſe zitternden Phraſen, mit welchen alsbald der Geſang des Baſſes, wie in einer wollüſtigen Umſchlingung ſich verflicht, dieſen fieberhaften Rhythmus, dieſe unbeſtimmt und raſtlos umherſchweifende Inſtrumentation, dieſen ganzen erotiſchen Wahnſinn, der noch unſchlüſſig ſchwankend, ob er das Weib im Weibe ſelber aufzuſuchen habe, es von den Wäldern, von den Bergen, von den Quellen, von der geſammten Natur ſich erfleht. Seinen, von der Gluth jugendlicher erſter Liebesſchwärmerei entflammten Blicken erſcheint die ganze Natur verweiblicht — mit den Inſignien des andern Geſchlechts bekleidet*).

Einige Takte Adagio — eine Art Ohnmacht — unterbrechen gegen das Ende hin auf einen Augenblick das Allegro agitato. Dieß bedarf keines Commentars. — Der Page iſt allein bei Suſannen. — In „voi che sapete" ſtellt ſich derſelbe Gedanke — denn Cherubino wird nur von einem beherrſcht — ganz verſchieden ausgedrückt dar. Hier befindet er ſich in Gegenwart der Gräfin, der Frau, die er am meiſten liebt, — allerdings — jedoch zugleich des einzigen weiblichen Weſens, das ihm imponirt. Vergeſſen wir nicht ſeine vierzehn Jahre und ſeinen Sopranſchlüſſel. Schüchtern bei Roſine, weil die bewußte Liſte zur Zeit — von A bis Z —

*) Im Original heißt es: Toute la nature, aux yeux du page, porte le cotillon . . . Obgleich dieſer Ausdruck ungleich ſchlagender, energiſcher, und bei weitem mehr plaſtiſche Anſchaulichkeit gewährt, nahmen wir doch Anſtand, ihn wörtlich wieder zu geben, um manchem deutſchen — in dieſem Punkte bekanntlich ſehr empfindlichen Ohre keinen Anlaß zu etwaigem Anſtoß und frommem Aergerniß zu geben. — —

noch unbeſchrieben iſt, hat er ſeine Gefühle und Wünſche in einer Romanze niedergelegt, und das „Andante con moto“ war die einzig ſchickliche Haltung für dieſes verhüllte, obwohl ſonſt ziemlich deutlich ausgeſprochene Geſuch.

— — O ihr, die ihr wißt, was die Liebe mit vierzehn Jahren — in jener ſchönen Zeit — iſt, wo das Daſeyn ein reizendes Problem ſcheint, das der zärtliche Blick eines weiblichen Weſens jeden Augenblick zu löſen verſpricht; wo die Erwartung eines ungekannten Glücks, eines überirdiſchen Gutes — Herz und Phantaſie „himmliſch quälend“ *) erfüllt — ihr Alle, die dieſe Zuſtände durchlebt — freundliche Leſer, werdet die Romanze des Pagen, die keine iſt, verſtanden haben. Sie wird Euch von Neuem an die Pforten des — ach! mit dem Augenblick, wo man eingetreten iſt, auf immerdar verlornen Paradieſes geführt haben. Und hieraus entſpringt der Wahn, der die Unbeſtändigkeit erzeugt. Man wechſelt oft, man wechſelt immer, weil man immer glaubt, die rechte Thüre verfehlt zu haben. Das Lied oder vielmehr die Cavatine, die uns zu dieſer moraliſchen Betrachtung geführt hat, gehört zu jenen Dingen, die empfunden und nicht zergliedert werden müſſen. Die Liebe ſelbſt hat dem Componiſten dieſe Melodie eingegeben, ſie ſelbſt hat in dieſe Tuben gehaucht, aus denen mild und lau — wie Maienlüfte — die Seufzer des, in der Blüthe des Herzensfrühlings ſtehenden Jünglings entſteigen, ſie war es — die mitten in der Arie die Modulation der Art geführt, daß jeder Takt auf eine neue Tonart fiel und daß jede neue Tonart eine Steigerung der innern Bewegung und des Entzückens erzeugt; — und endlich wieder die Liebe, die darin Alles, — vom pizzicato des Streichquartetts und den Figuren der Blasinſtrumente, bis zum ſüßen Schmachten und den unwiderſtehlichen Verführungen der Singſtimmen — angeordnet. Ein göttliches Tonſtück —

*) Heine.

aber auch welche Situation! Sehet ihr die kleine Schlange, die noch weder Stachel, noch Gift, noch Bosheit hat, in den Strahlen der Sonne der Schönheit wollüſtig ſich entrollen? Sie breitet ihre buntſchillernde Haut und ihren goldenen Kamm vor den Blicken der Evenstöchter aus, die ſie erſtaunt betrachten. Sie, ihrerſeits, wirft einen Blick voll glühender Begehrlichkeit auf ihre zukünftige Beute. Sie, die harmloſe Schlange, fragt ſie, wie ſie es anfangen ſoll, um ſich einſt ihrer zu bemächtigen.“) Dieſe köſtliche Rolle dürfte beinah das Libretto gerechtfertigt haben, wenn dieſes eine ausgeführtere Zeichnung des Charakters in der Partitur verſtattet hätte. Leider hat Cherubino nur dieſe beiden Arien und ein kleines Situationsduett, wo der Charakter nicht zum Vorſchein zu kommen vermochte. — Um der „Hochzeit des Figaro“ all' den muſikaliſchen Werth zu verleihen, den ein Werk dieſer Gattung haben konnte, hat ſich Mozart darin gegen die letzten Geſangsfächer großmüthig erzeigt, mehr als er es in irgend einer ſeiner Opern — Don Juan immer und natürlich ausgenommen, — geweſen iſt. Die Arien des Bartolo und des Baſilio, die man bei der Darſtellung häufig wegläßt, ſind darum nichtsdeſtoweniger zwei Tonſtücke von ſinnreicher und tiefer Komik, die den Verſtand beluſtigen, ohne jedoch das Herz lachen zu machen.

Sie konnten es auch nicht. Die eine, Bartolo's Arie, deren Hauptgedanke ſich um Anſchläge zur Rache und zu allerhand Ränken und Kniffen dreht, iſt ein Meiſterſtück. „La vendetta, oh la vendetta“ — ruft der Ex-Vormund Roſinen's, und ſein vom ganzen Orcheſter mit der Verſtärkung von Pauken und Trompeten unterſtützter Ausruf, ertönt wie das Signal zu einem Kampf auf Leben und Tod. Doch da kommt, nach dieſem heroiſchen Einſatz, ich weiß nicht was für eine nachſchleppende Violinenfigur zum Vorſchein, die mit falſchem Rhythmus einſetzt und die der Baß — motu contrario — in der Entfernung einer punktirten Viertelnote nachahmt oder

nachäfft. Was bedeutet dieſer hinkende Gang? — Er enthält eine Anſpielung auf die Art des Gefechts und die Wahl der Waffen. Einige Tacte ſpäter, erklärt uns Bartolo ſelbſt ſeinen Angriffsplan in geſchwätzigen Triolen, bei denen man eine Advocaten-Berathung zu hören meint:

Se tutto il codice dovessi volgere,
Se tutto il indice dovessi leggere,
Con un equivoco, con un sinonimo
Qualche garbuglio si troverà.

Weiterhin macht dieſe Geſchwätzigkeit der überlegenden Ausdrucksweiſe und Phraſen Platz, deren logiſcher und muſikaliſcher Sinn unausgeſprochen bleibt — — Coll'astuzia, col arguzia, col giudizio, col criterio — si potrebbe — und das Orcheſter übernimmt es, uns durch dieſe finſtern Entwürfe der Chicane, in denen eine fire Idee, die Rache, — die von Geige und Horn ausgehaltene Note — vorherrſchend bleibt, hindurch zu führen. Kein Zweifel, daß mit ſolchen Hilfsmitteln „il birbo Figaro vinto sarà!“

Die Arie des Baſilio: in quell' anni iſt eine Unterweiſung in der Feigheit und Niederträchtigkeit. Der geheime Rathgeber des Grafen Almaviva ſetzt hier Bartolo ſein Syſtem praktiſcher Philoſophie in B-dur und in Form eines Apologs auseinander. Seiner Meinung nach beſteht die ganze Kunſt zu leben darin, ſich von Kopf bis zu den Füßen in eine Eſelshaut gehörig zu vermummen. Unter dieſem Schutz hat er dem Unwetter getrotzt, der Blitzſtrahl hat die Lächerlichkeit vermieden, einen Eſel zu treffen. Ein wildes Thier, deſſen Klauen Baſilio ſchon im Geiſte in ſeinen Eingeweiden fühlte — irgend ein kurzſichtiger Bär wahrſcheinlich — entfernte ſich, durch die Eſelsmaske getäuſcht, da es eine ſo niedere Beute verſchmähte. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß wir ſowohl die Wetterſchläge des Sturms, als das Geheul der Beſtie zu hören bekommen. Lafontaine hätte uns dieß Alles nicht angenehmer und male-

riſcher erzählen können. — Endlich kommt die Moral des Apologs — ſie beſteht darin, daß „col enojo d'asino fuggir si può.“ Man möchte ſchwerlich errathen, welchen Charakter Mozart dieſem Kernſpruche der Memmen und Schufte verliehen hat. Er hat daraus eine entſchieden kriegeriſche und triumphirende Melodie geſchaffen, welche die Geigen, Flöten und Hörner in verſchiedenen Octaven verdoppeln; damit nichts dabei fehle. Iſt dieß nicht ein trefflicher muſikaliſcher Spaß, ein wahrer Sarcasmus in Noten, ein Witzwort ohne Wort und ſelbſt mehr als das — ein tiefer Charakterzug? Baſilio iſt niederträchtig aus Princip, nicht aus Temperament, was als eine Art philoſophiſchen Muthes gelten kann. Er trägt die ſchmachvolle Hülle, die Eſelshaut, mit ſo viel Stolz, als ein General ſeine Epauletten trägt, oder als Philoſophen einer andern Schule darein ſetzen, ſich mit dem Mantel des Zeno zu bedecken. Die Arien mit mehreren Tempi ſind ziemlich ſelten in den Opern unſeres Helden; dieſe hier iſt in drei Abſchnitte abgetheilt worden, weil ſie zu gleicher Zeit erzählend, beſchreibend und didactiſch war.

Sollen wir Bärbchen's und ihres unſcheinbaren Liedchens gedenken? — Das Liedchen iſt indeß ganz allerliebſt und der Uebergangsepoche des lieben Kindes, bei dem ſich ſchon die Krankheit junger Perſonen eingeſtellt und das nach dem, in derartigen Fällen gebräuchlichen Heilmittel ſchmachtet — wohl angepaßt. Bärbchen iſt das weibliche Seitenſtück zu Cherubino, nur mit dem Unterſchiede, daß ſie nur eine Spielart ihrer Gattung, während er, der Page, der Typus der ſeinigen iſt.

„Figaro's Hochzeit“ enthält ſieben Duette, und zufolge einer eigenen Einrichtung oder eines eben ſo ſonderbaren Zufalls des Textbuches iſt Suſanne bei allen ſieben betheiligt. „Crudel perchè finora“ iſt das allgemein beliebteſte. Es iſt das einzige, in welchem ſich Leidenſchaft kundgiebt; dieſe findet jedoch nur auf einer Seite ſtatt. Sie bricht gleich

bei den erſten Phraſen Almaviva's, womit das Tonſtück beginnt, hervor. Suſannen's Antwort: „Signor, la donna ognora tempo ha di dir così“ erſcheint entſchieden auf die verwandte Durtonart gebaut — doch bemerke man, welche ängſtlich ſich durchwindende, zweideutige Harmonie voller Liſt und Doppelſinn die erſten beiden Tacte dieſes — an ſich — ſehr natürlichen Geſanges begleitet. Almaviva befindet ſich in großer Gemüthsaufregung; Suſanne dagegen iſt ruhig — der eine wird hintergangen, die andere hintergeht, und dieſer Gegenſatz macht ſich von Anfang bis zu Ende der Nummer fühlbar. „Verrai, non mancherai? — Eine halb geſtammelte Phraſe, deren Accent auf ein zufälliges B fällt, das Venus ſelbſt, oder einer ihrer Söhne — gleich viel welcher — vor das A angebracht zu haben ſcheint, in das es ſich auflöſt. Endlich kein Zweifel mehr: ſie wird kommen, ſie ſagt es, wiederholt es, dem Minore folgt das Maggiore der Tonica und beim Eintritt der drei Kreuze ergießt ſich ein Flammenſtrom in die Melodie des Grafen „mi sento di contento pieno di gioja il cuor“ — und Suſanne iſt froſtiger, ſpöttiſcher denn je. „Scusatemi se mento“ ſagt ſie für ſich — die Muſik ſagt es uns von Anfang an, ſie — die nie ſich zum Mitſchuldigen der, dem Text überwieſenen Lügen machen darf. Dieſes Duett, ein Meiſterſtück in Empfindung und Anmuth, iſt vielleicht nicht ohne einige Aehnlichkeit mit dem Andante des „Là ci darem la mano.“ Doch hat es mindern Zauber. Zwiſchen Don Juan und Zerline iſt die Gefühlsaufregung gegenſeitig; ſie ſind alle beide wahr, Don Juan in ſeinem Verlangen und Zerline in dem unwiderſtehlichen Drange, welcher ſie zu dem Verführer hinzieht. Mithin konnte man hier die Hauptmelodie vertheilen, die in dem Duett qu. dem Grafen allein zukam, und dieſe dramatiſche Nothwendigkeit, die tiefere Partie über die hohe vorwiegen zu laſſen, war ſchon ein ſehr ungünſtiger Umſtand in einem Duo zwiſchen Sopran und Baß. Dagegen fand im

„Là ci darem“ nicht allein gleiche Betheiligung der Melodieen ſtatt, ſondern die ſchönſten und ergreifendſten Phraſen — wir verſtehen darunter diejenigen, welche den Widerſtand und den übermächtigen Zug der Leidenſchaft ausdrücken ſollten, kamen auch von Rechts wegen Zerlinen zu. Das iſt der Unterſchied zwiſchen beiden Duetten und auf dieſe Weiſe überdachte Mozart ſeine Muſik.

Wir erwähnen das Duett zwiſchen Suſanne und Marzelline nur, um hier den Mangel jenes Gegenſatzes der Charaktere, der hier, wie in den andern Duetten hätte hervortreten müſſen, bemerklich zu machen. Die junge und hübſche Kammerjungfer, die ihre Gegnerin mehr zum Beſten hat, als daß ſie ſich ärgert, und die alte Duenna, die vor Wuth und Aerger platzt, durften ſich nicht in ein und dieſelbe Melodie theilen. Es iſt zu bedauern, daß zu Mozart's Zeiten der Contre-Alt unter den italieniſchen Sängerinnen nicht mehr cultivirt war.*) Fünf Frauen, mit Einſchluß des Pagen, ſind in der Oper beſchäftigt und alle fünf ſingen Sopran. Dem Componiſten entging hier ein erhebliches Mittel der Mannigfaltigkeit und des Contraſtes.

Seit Idomeneo hatte Mozart in der auf den dramatiſchen Geſang angewandten Kunſt der Inſtrumentation nicht mehr ſeines Gleichen; von Figaro an ſehen wir ihn unter den Tondichtern der reinen Inſtrumental-Muſik gleichfalls den erſten Rang einnehmen. Welcher Meiſter des letzten Jahrhunderts, ohne Haydn auszunehmen, hätte eine Ouvertüre wie die zu unſerer Oper geſchrieben? wer ſelbſt hätte den Fandango zu Ende des dritten Acts componirt? Es iſt uns nicht bekannt, ob die köſtliche Melodie dieſes Tanzes von Mozart iſt, oder ob er ſie den National-Weiſen Spaniens entlehnt hat; was ihre Bearbeitung und

*) Im letzten Jahrhundert fiel dieſe Stimmlage mehr den Caſtraten insbeſondere anheim.

Benutzung betrifft, ſo iſt dieſe ganz mozartiſch. Der, den Geigen anvertraute, hier und da durch den Fagott und die Flöte verdoppelte Geſang hat zur Begleitung eine Art von, der Melodie ſelbſt entnommenem — Contraſubject, das ſtets in einzelnen Noten gleicher Geltung, aber in mannigfach wechſelnden, zugleich die gerade, die Seiten- und die Gegenbewegung hervorbringenden Wendungen fortſchreitet. Daraus entſteht eine Sextenaccord-Fortſchreitung von der bezauberndſten Wirkung.*) Zu dieſer gelehrten Faſſung geſellt ſich eine ganz einfache und gleichſam urthümliche Modulation; von A-moll wendet ſich das Tonſtück nach dem Mollton der Dominante, dann nach C-dur und ſchließt in der Tonica, in der es begonnen hat. Hat jemals wohl die Wiſſenſchaft eine ſo einfache Form umkleidet? hat ſie ſich je einer friſchern und naivern Nationalmelodie bemächtigt, nicht um ſie zu verderben, wie es oft geſchieht, ſondern um ſie zur Würde eines Kunſtwerks zu erheben und ſie für ewige Zeiten dem Gedächtniß der Muſikliebhaber einzuprägen?

Die Ouvertüre zu Figaro erſcheint als die erſte — dem Datum nach — und an Schönheit die dritte unter jenen glorreichen dramatiſchen Symphonieen, von denen eine einzige ſchon ihren Verfaſſer unſterblich gemacht haben würde; Muſterwerke, die man in ihrer Art weder übertroffen noch erreicht hat; Werke, denen die Nachahmung ſelbſt nie ernſtlich beizukommen vermocht hat. Laſſen wir auch den Ouvertüren zu Idomeneo und zur Entführung, welche ſchon durch ein ſtrenges Feſthalten an den thematiſchen Ideen und durch die Wahl dieſer Ideen ſelbſt ſich empfohlen, alle Gerechtigkeit widerfahren, ſo hatten wir gefunden, daß dort noch der Componiſt das Princip der Mannigfaltigkeit, ohne welche

*) Einige Theoretiker verbieten dieſe Fortſchreitung, als gegen die Geſetze der Harmonie. Was hat man nicht ſchon alles auf dieſer Unterwelt verboten!

die muſikaliſche Einheit in unerquickliche Wiederholungen und in Monotonie ausarten würde, nur in der Modulation ſuchte. Eine eben, an den, Haydn gewidmeten Quartetten erſt gemachte Erfahrung hatte unſerm Helden dargethan, daß die contrapunctiſche Verkettung der Ideen, wie ſie in der Fuge ſtattgefunden hatte, mit den allgemeinen Formen und Ausdrucksweiſen des melodiſchen Styls keineswegs unvereinbar wäre,[7]) und da er eine ſo ſchöne Anwendung von dieſem andern Hebel der Mannigfaltigkeit in der Kammermuſik gemacht hatte, ſo hinderte ihn Nichts, ihn auch auf die volle Orcheſter-Muſik anzuwenden und Mozart hat ihn in der Figaro-Ouvertüre wirklich angewandt.

Bei Beendigung des Werks mußte ſich im Kopfe des Componiſten etwas wie eine Erſparniß an — wiewohl unfreiwillig und auf Unkoſten ſeiner Arbeit zurückgehaltener — Gluth und Begeiſterung vorfinden. Nun wohl, man möchte beinahe behaupten, daß dieſer ganze Ueberſchuß ſchöpferiſchen Feuers und glücklichen Humors zum Beſten der Ouvertüre verwendet worden iſt. Wo kann Mozart ein Thema wie dieſes hier hergenommen haben? Hat es ihm vielleicht irgend ein dienſtfertiges Sommerlüftchen durchs offene Fenſter aufs Papier gehaucht? Als Mozart dieſes glückſeelige Motiv auf ſeinem Arbeitstiſche vorgefunden, ſagte er zu ihm: Geht, lauft, vergnügt euch nach Herzensluſt, ich miſche mich in nichts und alſogleich beantworten Hoboen und Flöten mit freundlicher Treuherzigkeit den fröhlichen Zuruf des Streichquartetts, und das Orcheſter in pleno erwacht zu regem und munterm Leben, und Alles fließt natürlich und ungezwungen, Alles ſchmilzt zu einem einzigen Guß, Alles kommt nach erſtem Impulſe, auf erſten Wurf zu Stande, Alles ordnet ſich von ſelbſt — — Reine Muſik in all' ihrem Reichthum und in ihrer Unabhängigkeit — von Programm keine Spur — und doch, mitten in dieſen Combinationen, die man — ihrer Natürlichkeit und Gelehrſamkeit nach — für unwillkührliche und unabſichtliche halten

möchte, mitten in dieſen Spielereien, die zugleich das Ergebniß künſtleriſcher Nothwendigkeit und augenblicklicher Launen ſcheinen, entdeckt die Phantaſie leicht die Beziehungen des Werks auf ein Intriguen-Luſtſpiel, wie es Figaro iſt. Liſt gegen Liſt, Ausflüchte für Ausflüchte, veränderte Angriffe, Abwechſelungen zwiſchen Erfolg und Niederlage, die bald zum erſten, bald zum andern ſich neigen, endlicher Sieg der guten, d. h. ehelichen Sache — kurz das ganze Stück wiederſpiegelt ſich in den contrapunktiſchen Scharmützeln der Geigen und des Baſſes und in den feſſelnden Melodieen, die ihnen folgen. Doch ſtill! Das Tonſtück neigt ſich zum Schluß. — Wie die Geigen in beſchleunigten Achteln zum allgemeinen Orcheſter-Stelldichein eilen und in ihrem Laufe die Blasinſtrumente, je nachdem ſich dieſe auf ihrem Wege finden, mit aufnehmen! Wie die Schaar mit jedem Schritt ſich vergrößert, wie ſie von Steigerung zu Steigerung mehr anwächſt! Man hört ſie immer näher und immer ſtärker heranbrauſen: — nun bricht ein donnernder Jubel los, von allen Stimmen des Orcheſters erklingen Schlag auf Schlag Tonleitern, die — eiferſüchtig, welche von ihnen von ſchwindelnderer Höhe herab, durch ihren Fall die dröhnendſte Exploſion hervorbringen mag, ſich einander überſtürzen. Welch ein Crescendo von Gluth und Genie! Welches Leben, welches Feuer, welcher Glanz, welche kühne Ungebundenheit — welche ſüße Eleganz! — Welch' unglaubliche und verzweifelte Vollendung der Arbeit! O Schönheit ewig jung, nie welkender Genuß! — Doch es iſt wenig geſagt, daß Meiſterwerke dieſes Schlages nicht altern; ſie beſitzen auch noch den Vorzug, ergraute, gegen die Neuheit ſelbſt abgeſtumpfte Melomanen zu vergnügen, indem ſie ihnen das darbieten, was ſeit einem halben Jahrhundert alle Welt kennt. Ein doppelter, über die Zeit davon getragener Sieg! —

Unſere Bemerkungen über „Figaro's Hochzeit" laſſen ſich in wenige Zeilen zuſammenfaſſen. Dieſes dramatiſche Werk, eines der vollkommenſten von Mozart und in ſeiner Ge-

ſammtheit ſelbſt das vollendetſte nach Don Juan, ſteht gleichwohl in der Wirkung auf das Theaterpublikum den andern nach — aus dem ganz natürlichen Grunde, weil Figaro ein muſikaliſches Luſtſpiel, das keine Umgeſtaltung in eine wirkliche komiſche Oper geſtattete, wie z. B. der Barbier von Sevilla. Man mag noch ſo ſehr Kenner ſeyn, Geiſt und Geſchmack mögen noch ſo ſehr befriedigt und dem Ohr noch ſo ſehr geſchmeichelt werden: was man in der dramatiſchen Muſik vor allen Dingen verlangt, das ſind ſtarke Aufregungen, Aufſchwünge des Gemüths, Enthuſiasmus, oder auch jene warmblütige Fröhlichkeit, die auf ihrem Gipfelpunkt auch das Gepräge der Leidenſchaft annimmt.

Doch das Libretto vertrug keine von dieſen Eigenſchaften und Mozart wollte die glänzenden Fehler vermeiden, die es ihm ſo leicht geweſen wäre zu begehen und für welche er noch leichter ſich Verzeihung erwirkt haben dürfte. Minder wahr, doch in wärmerem Tone gehalten, gewann das Werk an Beifall, was es in der wohlerwogenen Achtung und Bewunderung der Männer von Fach eingebüßt hätte. War es außerdem — wir wollen Nichts verſchweigen — menſchenmöglich, im Lauf einer langen Arbeit, wo das Genie überall den Zügel und faſt nirgends den Sporn fühlte; wo die Anwendung der herrlichſten Hilfsquellen der Tonkunſt nur zu gemiſchten Eindrücken und zu Reſultaten führen mußte, welche durch die, nun einmal nicht abzuſtellende Froſtigkeit des Stücks — mit Ausſchließung der von uns angegebenen Ausnahmen — geſchwächt wurden, war es da wohl möglich, immer gleichmäßig friſch von jeder Ermattung frei zu bleiben? — Mag inmitten dieſer ſceniſchen Unruhe, die jedoch — der Leidenſchaft baar — für den Muſiker nur eine Art eintönig ruhiger Gemüthsebene war, ſein Feuer auf Augenblicke nachgelaſſen haben; mag immer bei einigen Nummern die bloße Fertigkeit der Routine — anſtatt der entmuthigten Begeiſterung in etwas oberflächlichen Gedanken und farbloſen Melodieen zu

verſpüren ſeyn: — die Kritik muß davon Notiz nehmen; doch dürfte ſie wohl den Muth, ja ſelbſt das Recht haben, Mozart jene wenigen ſchwachen Noten, jene Sonnenflecken in einer ſonſt coloſſalen und von Schönheiten ſtrahlenden Partitur vorzuwerfen?

Wenn Figaro, das muſikaliſche Luſtſpiel, auf der Scene nicht denſelben Effect hervorbringt, den die lyriſchen Meiſterwerke, die wirkliche Opern ſind, erzielen, ſo iſt es dagegen eines von den Werken, die am meiſten bei der, ihrem Studium gewidmeten Lectüre gewinnen. Die Partitur enthält eine Menge überdachter Einzelnheiten, feiner und ſinnreicher Züge, blitzender und zarter Nüançen, und alle dieſe köſtlichen Feinheiten verlieren ſich leicht in der theatraliſchen Perſpective, viele Dinge entgehen dem Ohre und dem Geiſt, wenn man gleichzeitig Zuhörer und Zuſchauer iſt. Nichts dagegen entgeht einem geübten Auge. Hören iſt ohne Zweifel weit angenehmer, als Leſen; — Ja; aber Leſen nach dem Hören iſt das Sicherſte für Jeden, der es für nützlich und zweckmäßig erachtet, das Publikum zum Vertrauten ſeiner muſikaliſchen Anſichten zu machen. — Sehr gut! Die nun aber nicht leſen können? Für dieſe — glauben wir — müßte, wenn ſie Muſik hören, die Erinnerung, daß ſie ſchreiben können, das größte Unglück ſeyn.

IV.

Der beſtrafte Wüſtling

oder:

Don Juan.

Oper in zwei Acten.

Den 4. April 1787 ſchrieb Mozart an ſeinen erkrankten Vater einen Brief, aus dem wir folgende Stelle wörtlich überſetzen:

„Ich brauche Ihnen nicht erſt zu ſagen, mit welcher Ungeduld ich von Ihnen eine beruhigende Nachricht erwarte und ich hoffe feſt, daß ich ſie bekommen werde, wiewohl ich mich gewöhnt habe, bei allen Dingen das Schlimmſte zu erwarten. Da, beim Lichte beſehen, der Tod der eigentliche Zweck des Daſeyns iſt, ſo habe ich mich ſeit ein paar Jahren mit dem Gedanken an dieſen wahren und beſten Freund des Menſchen ſo vertraut gemacht, daß ſein Bild, weit entfernt, mir Schrecken einzuflößen, mich im Gegentheil beruhigt und tröſtet. — Und ich danke Gott dafür, daß er in ſeiner Huld mich den Tod als den Schlüſſel zu unſerem Glück hat erkennen laſſen. Ich lege mich niemals nieder, ohne daran zu denken, daß ich morgen — ſo jung ich auch noch bin — vielleicht nicht mehr ſeyn werde. Gleichwohl

kann Keiner von denen, die mich näher kennen, ſagen, daß ich von finſterer oder mürriſcher Gemüthsart bin; — und für dieſe Gnade danke ich täglich meinem Schöpfer und wünſche ich von ganzem Herzen, daß ſie jedem meiner Mitmenſchen zu Theil geworden ſeyn möchte.“

Einige Monate vor dem Datum dieſes Briefes hatte Mozart die Compoſition einer Oper für das Prager Theater übernommen. Sein Vater ſtarb den 28. Mai deſſelben Jahres 1787.

Ein junger, dreißigjähriger Mann, im vollen Beſitz des Lebens und der Kunſt, vergnügungsluſtig und das Vergnügen überall, wo er ſich nur zeigen mag, um ſich her verbreitend; — der munter bis zur Ausgelaſſenheit, ſelbſt ein wenig locker — und dabei den Tod zum Gegenſtand ſeiner täglichen Betrachtungen macht! — — Hier hätten wir alſo eine, durch ſeine eigenen Geſtändniſſe erhärtete, förmliche Beſtätigung jener Natur-Doppelſeitigkeit, die wechſelsweiſe aus dem „prädeſtinirten“ Muſiker einen, von ſich ſelbſt ſo verſchiedenen Menſchen machte. Doch hatte Mozart ſeinem ſterbenden Vater — in einem Schreiben, das vielleicht das letzte ſeyn konnte und es in der That war — nicht Alles — ſeinen eigentlichen Gemüthszuſtand — vertraut. Man weiß, daß Mozart den Tod fürchtete und daß ihm dieſer nicht immer in der Geſtalt des lieblichen, trauernden Engels, der mit der einen Hand die Fackel umſtürzt und mit der andern auf den Leuchtthurm der Ewigkeit hindeutet, erſchien. Hierüber wird uns die Partitur, mit der wir uns jetzt beſchäftigen werden, deutlichere Aufſchlüſſe an die Hand geben.

Der, mit dem Gedanken an Zukunft und Nachwelt unzertrennlich verbundene Gedanke des Todes beherrſcht Alles das, was in dem weiten Bereiche menſchlicher Thätigkeit nur Groſſes und Nachdauerndes zu Tage kommt. Ob das Genie das Gebiet des Wirklichen umfaſſe und in dieſes die Einſaat für die Zukunft niederlege; ob es in die Abgründe

metaphyſiſcher Abſtractionen ſich verſenke: — immer iſt es der Tod, der ſich zwiſchen den Entwurf und ſeine, noch in weiter Ferne liegende Ausführung, zwiſchen die Speculation und die Regionen des Unendlichen, in die ſie ſich aufſchwingt, ſtellt. Vor Allem bei den ſchönen Künſten iſt die Todesidee fruchtbar an großen Reſultaten; — beſonders aber in der Muſik, die aus dem Chriſtenthum entſtanden iſt, die außerhalb ſeiner Sphäre nie beſtanden hat und nicht beſteht.

Indem ſie jene unbeſtimmten und geheimnißvollen Inſtinkte der Seele, die keine Sprache der Welt wiederzugeben vermag, und welche das irdiſche Leben mit einem unbekannten Jenſeits zu verbinden ſcheinen, mit ihrem luſtigen Körper umkleidet, ſchafft die Muſik aus Demjenigen, was in der Poeſie und den nachahmenden Künſten nur als Fiction, als Ideal oder bloßes phantaſtiſches Gebilde erſcheint, eine Wirklichkeit. –

Daher auch iſt das Wunderbare, das Uebernatürliche, — dieſes verheißene Land der Seele, nach welchem ein unendliches Verlangen ſie unaufhörlich dahin reißt, jenes unbekannte Land, welches von ſo vielen lieblichen Gebilden und furchtbaren Erſcheinungen bevölkert wird, — gerade das Gebiet, in welchem die Muſik die glänzendſte und unumſchränkteſte Herrſchaft führt. Doch, wer iſt der Wächter jenes Gebietes? — Der Wächter iſt wieder jene drohende Geſtalt, deren Blicke ſtets unverwandt auf euch gerichtet ſind, nach welchem Punkt des geiſtigen Horizonts ihr auch immer euer Auge wenden mögt.

Der Tod ſagt zum Philoſophen: „zu jenen Räthſeln, mit deren Löſung du dich vergeblich abmüheſt, habe ich den Schlüſſel.“ Er ſagt zum Dichter und zum Maler: „jene idealiſche Welt, welche ihr mit Gedanken und Worten, mit der Erde entlehnten Formen und Farben aufbauen möchtet, wird immer nur ein mehr oder weniger verſchönter Wiederſchein der Erdendinge ſeyn; ich allein lüfte den Schleier, unter welchem andere Bildungen verborgen ſind. Zum „präde-

ſtinirten" Muſiker aber hat der Tod geſagt: „Glücklicher, als deine Nebenbuhler in dem Streben nach dem Unbekannten, ſollſt du es an der Quelle ſelber ſuchen. Die Harmonie, welche deine durchaus chriſtliche Kunſt aus den Tiefen eines phyſiſchen Geſetzes, worin ſie von Anbeginn der Schöpfung an ſchlummerte, geſchöpft hat, iſt die einzige wirkliche Form des Unbekannten — in der Art von Daſeyn, welche ſich für eure ſublunariſche Welt paßt. — Wohlan, ein Hauch der Ewigkeit ſoll deine Leier berühren, ein Echo der himmliſchen Sphärenklänge in deinen Geſängen wiederhallen. Verſuche, du kannſt es, wenn du mich hörſt. Ob immer auch meine, vor der Zeit vernommene Stimme deine irdiſche Hülle zerſtören wird... Da du dann nur um ſo früher an die Pforten des unbekannten Reiches gelangen wirſt, ſo will ich dir die Melodieen des Jenſeits mittheilen. Du ſollſt ſie aus meinem eignen Munde vernehmen und niederſchreiben." Mozart ſchloß den Pact, zufolge deſſen er ſein Leben gegen zwei Wunder-Partituren dahin gab. Es war nicht in ſeine Macht gegeben, „Nein" zu ſagen.

Drei Dinge erfordern und werden hier unſere ganze Aufmerkſamkeit in Anſpruch nehmen: 1) die biographiſchen Umſtände und die moraliſchen Thatſachen, die auf die Compoſition Don Juan's Einfluß hatten; 2) das Perſonal der Zuhörer und der Künſtler, denen das Werk beſtimmt war und 3) der poetiſche Stoff, der ihm zur Grundlage diente. Wir beginnen bei dieſem.

Bei der Prüfung — einer nach der andern — der Scenen des Textbuchs nimmt man von vorn herein eine Zuſammenhangsloſigkeit und ein ſolches buntes Gemenge wahr, daß es den Anſchein hat, als ob die heterogenſten Elemente der dramatiſchen Poeſie in einen Sack zuſammen geworfen und durch einander gerüttelt worden wären, um daraus — gleich wie die Nummern bei einer Zahlenlotterie — zum Vorſchein zu kommen. In der That, was ſehen wir hier: — eine luſtige

Hochzeit und einen blutigen Leichnam auf ihrem Wege — die Liebe, der ihr erſtes Geſtändniß entſchlüpft und den Todeskampf, der ſeinen letzten Hauch verröchelt; eine Orgie in der Wohnung der Lebenden und auf dem Kirchhof ein Grab, welchem furchtbar mahnende Stimmen des Gerichts entſteigen; triviale Poſſen überall im Gemiſch mit Verſuchen zur Nothzucht, mit Mord, mit dem Schrei der Verzweiflung, mit Racheſchwüren und Grabeserſcheinungen; ein von Champagner benetztes, mit Muſik gewürztes Mahl und den Tod als Gaſt; Melpomene und Arlequin, Menſchen und Dämonen, zu und bei demſelben Feſte geladen und tanzend; dann — wenn all' dieſe Erſcheinungen bis zum ſchwindelnden Taumel in dieſem phantasmagoriſchen Kreiſe ſich gedreht, wenn alle Contraſte der menſchlichen Natur in dieſen Saturnalien der Phantaſie erſchöpft ſind, zieht ſich ein Jedes zurück, ohne recht eigentlich zu wiſſen, wohin, ausgenommen der Held des Stücks, der in die Hölle fährt.

Faſt unbegreiflich iſt es, wie Da Ponte, Metaſtaſio's Nachfolger, der officielle k. k. Hofpoet, ein, mit der Milch der geſündeſten claſſiſchen Lehren aufgezogener Dichter, ſich im Jahr des Heils 1787 in dieſem ſonderbaren Werke, das an die „Myſterien" des Mittelalters erinnert, und das, außerhalb aller Ueberlieferungen der dramatiſchen Kunſt im 18. Jahrhundert ſtehend, nur für Marionetten-Theater geeignet erachtet werden konnte, ſich zu den Ausbündigkeiten des Romantismus verſtiegen hat! —

Viele Jahre waren ſeit der Erſcheinung Don Juan's verfloſſen, als die Kritiker noch immer über die Ungereimtheit des Gedichts ſchrieen, während ſie dabei doch zugaben, daß es dem Componiſten Anlaß zu einer Muſik, wie noch nie gehört worden war, gegeben hatte. Sie ließen ſich nicht auf Erklärungen dieſes Zufalls ein, weil der Zufall ſich nicht erklären läßt; aber ſonſt hatten ſie Recht. Das Buch, ohne die Muſik, iſt abſurd, reine Abſurdität, und doch machen dieſer abſurde Text und

dieſe erhabene Muſik nur einen Leib und eine Seele aus, und doch wieder iſt trotzdem Niemand, der nicht erkennt, wie ſehr die Gebilde des Muſikers die Umriſſe ihrer poetiſchen Skizzen überſchreiten, wie oft ſogar ſie mit dieſen wenig Aehnliches haben; Niemand, der nicht in der Geſchichte des Don Juan, ſo wie ſie aus der Partitur hervorgeht, eine ganze Reihe von, dem Inhalt des Libretto völlig fremden Thatſachen entdeckt. Den Unterſchied des Geſichtspunktes zwiſchen dem Muſiker und dem Dichter, die — getheilter und mitunter ſelbſt entgegengeſetzter Anſicht, wenn man ſie einzeln, für ſich betrachtet, doch in Allem trefflich übereinſtimmen und zuſammentreffen, wenn man ſie ſich vereinigt denkt — dieſen Unterſchied möchten wir dem Leſer fühlbar — ſo zu ſagen — handgreiflich machen. Zu dieſem Ende erfinden wir, nach Art des hiſtoriſchen Romans — jedoch ohne irgend welche Erfindungskoſten — ein Geſpräch, worin die Verfaſſer des Don Juan ihren Gegenſtand beſprechen ſollen: — der eine nach dem Buchſtaben ſeines Gedichts, der andere nach dem Geiſt ſeiner Partitur. Alle beide ſcheinen zu klar, als daß wir Gefahr liefen, uns ſehr zu irren, indem wir ihre Gedanken wiedergeben.

Mozart.

Mein theurer Abbé! Ich brauche einen Operntext — aber geben Sie mir nicht wieder — ich bitte Sie — ein franzöſiſches Luſtſpiel. 's iſt diesmal nicht wieder für den Hof, noch für Wien. Für's Prager Publikum will ich ſchreiben, welches mich auf halbem Wege verſteht und für das Prager Orcheſter, das mich à vista ſpielt. Die Geſellſchaft iſt vortrefflich und die Sänger werden Alles thun, was ich will. 's iſt alſo gerade, als ob Mozart für Mozart ſchreiben ſollte. Man muß ſich Ehre einlegen. Aber ich möchte was Apartes haben. Helfen Sie mir.

Da Ponte.

Sie konnten zu keiner gelegeneren Stunde kommen, caro Maëstro! Da habe ich gerade einen Text zur Bearbeitung vorliegen. Er iſt einem alten ſpaniſchen Luſtſpiel des Tirso de Molina — betitelt: „der ſteinerne Gaſt oder der Spötter von Sevilla" — entnommen. Molière und Goldoni haben Luſtſpiele daraus gemacht; ich meinerſeits bin auf den Gedanken gekommen, ein echtes und rechtes libretto daraus zu machen. 's iſt wohl die ſonderbarſte Teufelei.*)

*) Die Revue des deux mondes hat über Tirso de Molina einen Artikel veröffentlicht, worin folgende Stelle vorkommt: „Man will behaupten, daß dieſe Ueberlieferung (der ſteinerne Gaſt) nicht ohne einigen hiſtoriſchen Grund ſey; daß es in der That in Sevilla — wir wiſſen nicht recht zu welcher Epoche des Mittelalters — einen aus einer angeſehenen Familie Andaluſiens ſtammenden und durch ſeine Liederlichkeit und Ausſchweifungen jeder Gattung berüchtigten Don Juan Tenorio gegeben habe; daß er wirklich einen gewiſſen Comthur umgebracht, nachdem er ſeine Tochter entführt habe; daß dieſer Comthur in dem Kloſter des h. Franziscus begraben wurde, wo man ihm ein mit ſeiner Statue verziertes Denkmal errichtete; endlich daß die Mönche jenes Kloſters, die den Ausgelaſſenheiten Don Juan's, von dem ſie ohne Zweifel beleidigt worden waren, ein Ziel ſetzen wollten, den Wüſtling in einen Hinterhalt lockten, wo er den Tod fand, und dann das Gerücht verbreiteten, daß er, im Augenblick, wo er die Bildſäule des Comthurs verhöhnte, in die hölliſchen Flammen geſtürzt worden wäre." Wir erſehen aus dieſem Artikel, daß das Textbuch des Don Giovanni, ebenſo wie das Molière'ſche Stück dem Tirſo de Molina, und nicht, wie es in v. Riſſen's Schrift heißt – einem lateiniſchen Roman des XVII. Jahrhunderts: „Vita et mors sceleratissimi Principis Domini Johannis", von einem portugieſiſchen Jeſuiten verfaßt, der unter der Regierung Alphons VI. lebte, auf welchen dieſer Roman eine allegoriſche Satyre iſt — entlehnt iſt. Tirſo de Molina, geboren 1570, war bei weitem älter, als der Verfaſſer des ebenerwähnten Werkes.

Es ſcheint, daß Mozart nicht der einzige Tondichter des letzten Jahrhunderts iſt, der das Sujet des Don Juan componirt hatte, weil wir in dem Verzeichniß der Opern Cimarosa's „Il convitato di pietra" Op. 6. 1790. Verone (ſ. Gerber's Neues Wörterbuch) antreffen. Dieſe, dem Jahre 1787, in welchem das Mozart'ſche Werk erſchien, ſo nahe gelegene Jahrzahl hat lebhaft meine Neugierde erregt. Sollte Cimarosa

Nie dürfte je etwas Aehnliches den Liebhabern geboten worden ſeyn; nur fürchte ich, wird ſich kein Componiſt damit befaſſen wollen.

Mozart.

Laſſen Sie doch ſehen, was in dieſer „Teufelei" alles vorkommt.

Da Ponte.

Zunächſt giebt's eine, zum Nachtmahl eingeladene Reiterſtatue, die vom Pferde herabſteigt, weil es ſehr unſchicklich ſeyn würde, in einem Salon beritten zu erſcheinen. Der Statue liegt nichts am Eſſen, ſondern ſie hält dem Herrn des Hauſes, einem großen Taugenichts, eine ſehr erbauliche Rede, worauf ſie ihn in die Hölle hinweg führt. Das wird ſich ſehr ſchön machen, ich verſichere Sie. Ein mit Kreide angeſtrichener Schauſpieler — Helm von unächtem Porcellan, weiße Glacéhandſchuhe und eine vollſtändige römiſche Rüſtung in Steifleinen. (Er lacht.) Dann werden wir aus der Verſenkung hervorleuchtenden Phosphor und Teufel von allen Farben haben. Nur eins ſetzt mich in Verlegenheit, ſehen Sie. Das iſt die Anrede des Geiſtes; denn obwohl ich mir ſchmeichle, meine Sache ſo gut wie ein Anderer zu verſtehen, ſo bin ich doch nicht ganz und gar ein Shakeſpeare, um die Geiſter ſprechen zu laſſen.

---

daſſelbe Textbuch bearbeitet, ſich in einen Wettkampf mit Mozart — dem noch lebenden — haben einlaſſen wollen — oder — was ungleich wahrſcheinlicher iſt, zieht man die tiefe Vergeſſenheit, in welche der Convitato di pietra heut gefallen iſt — in Betracht, — wäre dieſe Oper nichts weiter als ein bloßer Scherz, eine Parodie des Dissoluto punito, den Cimarroſa geſchrieben, ohne damit im Entfernteſten den Gedanken an irgend eine Concurrenz zu verbinden? Ich würde erfreut und dankbar ſeyn, wenn mich Jemand hierüber belehren wollte, denn ich war nicht im Stande, mir die Cimarroſa'ſche Oper — zu irgend einem Preiſe — zu verſchaffen.

Mozart.

's kommt nicht darauf an, was er ſagt. Der Tod ſoll in meinem Orcheſter und zwar in einem hinlänglich verſtändlichen Tone ſprechen. — Geht, geht! Ich weiß nur zu gut, wie er ſpricht. Vortrefflich, was die Statue anbelangt. Was giebt's weiter?

Da Ponte.

Weiter giebt's ein junges Fräulein, deren Vater — die Statue — von dem briccone, — dem Helden des Stücks — im Duell getödtet worden iſt. Die Signorina weint und iſt untröſtlich, wie billig, und um ſo mehr, als nicht viel gefehlt hat, daß der Böſewicht auch ihr, der Tochter eines Comthurs, und was noch mehr ſagen will — der verlobten Braut des ſchönſten Burſchen in ganz Andaluſien, einen ſehr ſchlimmen Streich geſpielt hätte. Sie ſchwört, ſich zu rächen. Bis dahin geht Alles gut für Sie, Maëstro — Aber jetzt kommt der Uebelſtand. Der junge Mann, der heirathen ſoll und dem das Werk der Rache übertragen wird, vermißt ſich hoch und theuer: er zieht ſelbſt den Degen; doch in Gegenwart des tollen Abenteurers, der eine Entſchiedenheit und Tapferkeit für Viere an den Tag legt, verliert er die Tramontana, und der Degen benützt dieſe Gelegenheit, um ruhig wieder in die Scheide zurück zu kehren. 's iſt — ich geſtehe es — ein armſeliger Wicht — unſer „amoroso". Er folgt ſeiner Geliebten ſtets auf Tritt und Schritt, wie eine Verlängerung der Schleppe ihres ſchwarzen Kleides. Es gab kein Mittel, ihn anders darzuſtellen. So kommt's denn auch, daß die Klagen der Signora und ihre Rache-Anſchläge gar nichts zu Wege bringen.

Mozart.

Sie ſollen das Unmögliche bewirken. Sie ſollen die Rache des Himmels beſchleunigen. Sie ſollen die Todten in ihren

Gräbern erwecken. Man ſoll inne werden, daß es der gebieteriſche, der übermenſchliche Ruf „vendetta“ — iſt, welcher die Bildſäule herbeibeſchwört. Zwiſchen dieſen beiden Dingen beſteht augenſcheinlicher Zuſammenhang. Abbé, ich bin entzückt von unſerer Prima Donna — ich würde ſie unter tauſenden gewählt haben.

Was den Chercandidaten betrifft, ſo verdient er keineswegs Ihre Vorwürfe. Wie mögen Sie dem „poverino“ zumuthen, mit dieſem eingefleiſchten Teufel, der dem Geiſte des von ihm ermordeten Greiſes ein Glas Wein anzubieten wagt, Händel anzufangen! Der Schwiegerſohn würde dem Schwiegervater auf dem Fuße gefolgt ſeyn und wir wären um den Tenor gekommen, wie im Figaro! Schöner Vortheil! Caro amico! Sie haben noch nicht den Schatten einer Idee von dem, was ein ſolcher Menſch iſt; ich meine Ihren Taugenichts — doch Geduld! Sehen Sie ihn erſt auf der Scene, gegenüber der Statue mit kühnem Blick, Ironie und Läſterung auf den Lippen, während ſich auf den Köpfen ſämmtlicher Zuhörer die Haare empor ſträuben, (das ſoll meine Sorge ſeyn) wenn er ſein „Parla, che chiedi? che vuoi?“ an die Bildſäule richtet — alsdann erſt werden Sie ihn kennen lernen. Nein, nein, ein briccone von dieſer Kraft kann nicht durch die Hand eines Lebenden gezüchtigt werden. Der Teufel würde darauf eiferſüchtig ſeyn. Leib und Seele, Alles muß der Teufel allein haben. Gnade denn für den jungen Mann. Er verſpricht, er möchte, er verſucht ſogar; iſt das nicht Alles, was die Prima donna unter ſo bewandten Umſtänden von einem loyalen Tenor zu fordern berechtigt iſt? Das Leben unſers Liebhabers iſt ganz ein innerliches. Sehen Sie — es geht ganz in ſeiner Liebe auf; groß und ſchön ſoll es ſich in der Muſik wieder ſpiegeln, ich ſtehe Ihnen dafür. (Im Manuſcript nachleſend) Sie laſſen ihn bei den Augen ſeiner Geliebten, bei dem Blute des ermordeten Greiſen ſchwören. Ha, welches Duett!

Da Ponte.

Wahrhaftig, Sie haben Recht — Maëstro. Wie einfältig war's doch von mir, nicht gleich einzusehen, daß ich so viel Geist hatte. Dies geschieht meines Gleichen so selten. Doch werden Sie mit dem, was ich noch Ihrem Urtheil zu unterwerfen habe, eben so zufrieden seyn? — Unser briccone ist ein schrecklicher Frauen-Oger. Er hat deren schon tausend und drei — „mille e trè" — in Spanien allein — verschlungen, und dann ist er viel gereist, der Teufelsbraten. Sie sehen wohl ein, daß ich nicht diese ganze Schaar von Weibern auf die Scene bringen konnte; doch brauchte ich wenigstens eine davon, gleichsam als Repräsentantin dieses Volkes von Schlachtopfern. Ich habe sie aus Burgos hergenommen, wo unser Mann sie bethört und sie dann — ich weiß nicht recht wo oder wie — hat sitzen lassen. Nun, diese Didone abandonnata, — Frau, Wittwe oder Mädchen — denn auch diesen Punkt lasse ich unentschieden — kann ihr Unglück nicht verschmerzen. Sie läuft dem Ungetreuen „per valli e per monti" nach, Jeden, dem sie begegnet, um Auskunft über ihn befragend. Endlich findet sie ihn, und zwar sehr beschäftigt — mit einer Andern. Anstatt sich bei ihr zu entschuldigen, lacht ihr der Bösewicht in's Gesicht und läßt sie mit seinem Bedienten allein. Die Dame läßt ihren Muth nicht sinken. Man läßt sie des Nachts auf der Straße mit demselben — in der Verkleidung des Hutes und des gestickten Mantels seines Herrn sich befindenden — Diener sich herumtreiben. Nun wohl, sie beharrt immer noch dabei, den Verräther zu lieben, und als alle Hoffnung entschwunden ist, möchte sie wenigstens ihn bekehren, ihn — den geliebten Frevler, auf dessen Besitz sie verzichten muß. Unter uns, Maëstro! ich glaube, sie ist verrückt. Ich habe mir gedacht, daß sie vielleicht zur Belustigung der Galerien beitragen dürfte. Sie sehen, daß sie nur zu diesem Zwecke taugt.

Mozart.

O, das herrliche, anbetungswürdige Weſen! Närriſch, ſagen Sie! Ja, für Euch Poeten, die Ihr nur auf die Handlungen der Perſonen und auf die Worte ſeht, die Ihr ſie in den Tag hinein ſchwatzen laßt. Doch was ſind Worte, was ſind ſelbſt Handlungen, ſo vielen verſchiedenen Auslegungen unterworfen! — In's Herz muß man ſehen, und nach Gott iſt nur dem Muſiker der Blick in deſſen Tiefen verſtattet. Närriſch, höchſtens dazu gut, eine rohe Heiterkeit zu erregen! — Laſſen Sie ſie ſagen, was Sie wollen — ich lebe der Hoffnung — ich, daß, ſobald dieſe großmüthige und hingebende Seele aus meiner Muſik wie aus einem Spiegel zurückſtrahlen wird, meine Freunde darin etwas Anderes als eine Närrin ſehen werden. (Im Manuſcript blätternd) Sie kommt zu ſeinem letzten Nachtmahl! ſie beſchwört ihn, mit ſich ſelbſt Mitleid zu haben. Wie edel, wie groß! Die nicht beachtete Warnungsſtimme des guten Engels, die vor dem Donner des herein brechenden Gerichts noch einmal ſich vernehmen läßt. (Einen Augenblick nachdenkend) Ueberdieß iſt dieſer leidenſchaftliche und handelnde Charakter das nothwendige Verbindungsmittel zwiſchen den andern Perſonen, von denen ich ſchon zwei, zu den Hauptpartieen gehörige, auf eine paſſive Rolle beſchränkt ſehe. Didone abandonnata wird der Schlußnagel des Drama's, und in der Muſik der Hebel und Kitt für die Enſemble-Stücke ſeyn. Sie wird uns Anlaß zu Terzetten, Quartetten, vielleicht zu einem Sextett, wenn ein ſolches ſich anbringen ließe, liefern. Ich habe Geſchmack am Sextett bekommen, ſeit wir uns im Figaro darin verſucht haben, obwohl der lyriſche Stoff wenig taugte. Iſt es nicht merkwürdig, mio caro — daß Sie, je Beſſeres Sie zu Tage fördern, je weniger ſelbſt ſich deſſen vermuthen?

Da Ponte.

Nun, es mag ſo ſeyn, da Sie's ſo finden. Was das Sextett betrifft, ſo ſoll eins drin vorkommen; wir ſind noch nicht fertig mit unſern Perſonen; hier iſt eine, die Ihnen gewiß gefallen wird: eine junge Bäuerin, mit dem Brautkranz im Haar — harmlos und gefühlvoll — gleichwohl etwas kokett und ſelbſt ein wenig verſchmitzt, aber blos aus Nothwendigkeit, wie Sie gleich ſehen ſollen. Ein Stück, Ihrer würdig, mein galanter Maëstro!

Mozart.

Und Ihrer ſelbſt, heiliger Mann von einem Abbé.*) Man kennt Euch!

Da Ponte.

Nun denn, das ſchlechte Subject trifft bei dem Hochzeitzuge mit ihr zuſammen. Das ſchlechte Subject iſt ein Kenner, wir müſſen ihm dieſe Gerechtigkeit widerfahren laſſen — und hat immer alle Taſchen voll hölliſcher Anſchläge. Ein Augenblick genügt ihm, um die Hochzeitleute, ſo wie den Bräutigam — der ein Einfaltspinſel, ein wahrer Tölpel iſt — zu entfernen. Die ländliche Schöne, das arme verlockte Vögelchen, iſt im Begriff, in die ihm gelegte Schlinge zu fallen, als ſie Jemand beim Aermel herauszieht. Dieſer Jemand iſt Didone abandonnata, die eben zu rechter Zeit erſcheint, um dem briccone den Rang abzulaufen. Doch der Meiſter in der Verführung giebt darum die Sache noch nicht verloren; er wagt Gewalt anzuwenden, was ihm glücklicherweiſe nicht gelingt. Darüber wird der Bräutigam, ſo dumm er auch iſt, doch höchſt ungehalten und will ſich Recht verſchaffen, aber irgend ein ſchadenfroher Zufall fügt es ſo, daß — anſtatt Schläge auszutheilen, er

*) Der Abbé ſoll bei'm andern Geſchlecht viel Glück gehabt haben.

ſelber — und zwar eine tüchtige Tracht — Prügel bekommt. Er heult wie ein Raſender. Die kleine Frau, die auf ſein Geſchrei herbeieilt, unterſucht die Beulen und die Wunden, die man dem lieben Mann mit dem Kolben ſeines eigenen Gewehrs geſchlagen hat. Kleinigkeit! Die kleine Frau weiß ein Mittel, das ihn augenblicklich heilen ſoll. Vergeſſen Sie nicht, Maëstro, daß die Nacht, die eben anbricht, die ihrer Hochzeit iſt. Sie errathen das Mittel, ha, ha, ha — die Situation iſt ein wenig frei. Ein Dichter meiner Farbe hätte ſich vielleicht nicht daran wagen ſollen. Was ſoll ich ſagen — ich habe Ihnen zu Liebe — caro Maëstro — alle Rückſichten auf mich ſelbſt bei Seite geſetzt — ich habe eine ganz kleine Cavatine gemacht — —

Mozart.

Laſſen Sie ſehen. (Er lieſt) Vedrai carino etc. — Hm! Ziemlich deutliche Schlüpfrigkeiten. Auch gut, 's iſt Alles, was Sie thun konnten; aber meine Aufgabe dabei, begreifen Sie dieſe? — Den ſüßeſten Augenblick des Lebens, das höchſte Feſt des Herzens in Tönen zu ſchildern. Ein anderer Dichter hätte dieß in ſeiner Weiſe auszudrücken verſucht und würde mir Alles verdorben haben — aber Sie, den ich wie meinen Augapfel werthhalte, Sie — mein mir ergebener Gefährte, mein treuer Pylades — Sie, der wahre Compoſiſten-Dichter, — Sie nehmen meine Hand, legen ſie auf ein junges, vor Wolluſt zitterndes Herz und ſagen blos: „Senti lo battere"! Nun ja, es iſt an mir, es zu fühlen und fühlen zu machen. Alle Entzückungen, alle Wonnen der Liebe will ich in dieſe Cavatine hineinlegen, die Gluth und Keuſchheit — dem Text zum Trotz — athmen ſoll. Der Text iſt die Sprache der Bäuerin; er paßt zu ihr — die Muſik hingegen ſoll ihre Seele, die Seele Mozart's, als er Conſtanzen heimführte, wieder geben. Sehen Sie, ich bin ſchon närriſch verliebt in unſere Bäuerin.

Da Ponte (ein wenig außer Faſſung).

Ich dachte mir wohl, daß ſie Ihnen gefallen würde.

Mozart (nach wiederholtem Nachdenken).

Ah und wie, mein theurer Abbé! Doch in welches Fach der Theatermuſik ſind wir denn im Begriff uns hinein zu werfen. Es wird dies — wie es ſcheint, keine Opera seria werden. Der große Taugenichts, Frauen-Oger, — Didone abandonata, über die man ſich luſtig macht, der Tropf, dem man allen Tort und Schande anthut, und ihn zuletzt noch abprügelt, die Bildſäule ſelbſt, die eine Einladung zum Abendeſſen annimmt — Alles dieß ſcheint mir ziemlich außer'm Bereich des Heroiſchen zu liegen. Höchſtens ſind es nur die Tochter des Comthurs und ihr Geliebter, die den Cothurn beſteigen dürften und doch würde der ſehr berühmte Signor Metastasio, Ihr Vorgänger ſchwülſtigen und langweiligen Andenkens, ſie noch mit Verachtung zurückgewieſen haben, da es weder Griechen noch Römer, weder Könige noch Prinzeſſinnen ſind. Andererſeits wird ein Stück, das mit dem Tod der Hauptperſon ſchließt, eben ſo wenig für eine Opera buffa gelten können. Was ſoll es dann werden?

Da Ponte (faſt erzürnt).

Corpo di Bacco! Bin ich denn ein Dummkopf — daß man mir die Abſicht unterlegen dürfte, aus ſolchen Materialien eine Opera seria machen zu wollen. Meine, mir ſehr wohl bewußte Meinung ging dahin, ein Dramma giocoso zu ſchreiben und gewiß geht den Scenen, welche ich Ihnen bis jetzt auseinander zu ſetzen die Ehre gehabt, das komiſche Element nicht ab. Aber Sie nehmen die Sache auf eine Weiſe...

Mozart.

Erzürnen wir uns nicht! Bin ich denn nicht contentissimo mit Allem, was Sie mir geben. Dramma giocoso, Gut —

Wenig liegt mir am Titel des Werkes; vielleicht wird man, nach uns, ſchon einen paſſenderen dafür ausfindig machen. Worauf ich aber Werth lege — ich — iſt, daß alle Gegenſätze darin vereinigt ſeyen; Jedermann in dieſer Oper ſoll entſchieden mit der Farbe heraus treten. Die Thorheit darf nicht bläſſer als das Laſter, noch die Liebe mit ſchwächern Farben als die Entrüſtung und Rache — aufgetragen erſcheinen. Sonſt würde die letzte Erſcheinung, die des Todes, Alles erdrücken. Es iſt eine ſo ſchöne Sache um's Lachen. Im Figaro habe ich nur verſtohlen lächeln dürfen; hier möchte ich mich ſchadlos halten, und aus vollem Halſe einmal mich recht ſatt lachen können; aber über was und mit wem, darüber bin ich bis jetzt noch nicht recht im Klaren. Sie kennen meine Meinung über Ihre vermeintliche Närrin ... Was den Bauernlümmel betrifft, ſo wird er durch ſeine Rolle zur Beluſtigung des Publikums beitragen können, aber der Partitur weiter von keinem erheblichen Vortheil ſeyn. Ein Tölpel iſt in der Muſik gerade dasſelbe, was er in der Welt iſt, poco oder niente. Laß ſehen, ob Sie nicht irgend eine andere Figur haben ſollten? Sie lachen — —

Da Ponte.

Ich ſehe ſchon, ich muß Ihnen, ich mag wollen oder nicht, preisgeben, was ich abſichtlich erſt zurück hielt, um Ihnen eine angenehme Ueberraſchung zu bereiten. Ja, mein Verehrteſter, wir haben einen Buffo ex officio, und ich will meine Stelle als k. k. Hofdichter verlieren — ja — was noch mehr — ich verzichte auf meine Eigenſchaft als Italiener, um ein Deutſcher — in der ganzen Wahrheit des Worts und der ganzen Schwerfälligkeit der Sache zu werden, wenn dieſer Buffo nicht nach Ihrem Geſchmacke iſt.

Mozart.

Ich zweifele nicht im mindeſten daran. Ihr Italiener, Ihr ſeyd die erſten Leute der Welt in dieſem Genre.

Da Ponte.

„Ihr Italiener" — Und wer ſeyd denn Ihr — mein Herr Componiſt der „Nozze di Figaro"?

Mozart.

Ich ſchmeichle mir, Euch in einigen — jedoch nicht in allen Punkten zu gleichen.

Da Ponte.

Sollten Sie Anſpruch machen, in der Muſik mehr als ein Italiener zu leiſten?

Mozart.

Darüber ein Weiteres nach Beendigung unſerer jetzigen Arbeit. Für jetzt handelt ſich's um den Buffo und wenn ſich's der Mühe lohnt, werde ich — ſoweit ich es vermag, mich zu Ihrem Landsmann zu machen ſuchen.

Da Ponte.

Paëſiello würde mir die Hände küſſen für ein ſolches Exemplar. Urtheilen Sie ſelbſt. Unſer Buffo iſt der Diener, der Sekretair, der Intendant, das Factotum des briccone. Nur tritt hier nicht der Fall ein, zu ſagen: „wie der Herr — ſo der Diener." — Dieſer hier gleicht ſeinem Herrn ungefähr, wie ein wohl dreſſirter Affe dem Lucifer gleichen könnte, bevor der empöreriſche Engel mit Pferdefuß und Schweif belehnt wurde. In moraliſcher Hinſicht iſt er eine Memme, ein Näſcher, Schwätzer und Poſſenreißer — im Uebrigen der beſte Burſch von der Welt. Er tadelt aufrichtig die Aufführung ſeines Herrn, er beklagt von Grund der Seele die hübſchen Vögel, die ſich von der Lockpfeife ſeiner Schmeicheleien und ſeiner Blicke bethören laſſen; und dieſe Jagd, bei der er vollkommen unbetheiligt iſt, erſcheint ihm bei alledem ſo unterhaltend, daß

er nicht umhin kann, dem Vogelſteller, deſſen Gewandtheit ihm tiefe Bewunderung einflößt, nach beſten Kräften dabei behilflich zu ſeyn. Tagtäglich verwünſcht er die Beſchwerlichkeiten ſeines Dienſtes, die langen Faſten und die Gefahren, denen ihn die Unternehmungen ſeines Herrn ausſetzen; tagtäglich nimmt er ſeinen Abſchied und jeden Tag verſtricken ihn eine thörichte Neugierde, ein gewiſſer abenteuernder Geiſt und mehr als Alles, ſeine Anhänglichkeit für dieſen Herrn, der ihm als ein ſo ſchrecklicher Böſewicht und ein ſo wunderbarer Menſch erſcheint, wider ſeinen Willen in die ſchlimmſten Händel. Sie bemerken ſeine Naſenſpitze überall, wo es Naſenſtüber ſetzt. Geht's um Hals und Kragen, gleichviel — der Schelm, geſchmeidig wie ein Aal, ſchlüpft euch unter den Händen weg im Augenblick, wo ihr glaubt, ihn erwiſcht zu haben. Wenn er den Teufel ſähe, würde er Anfangs beide Augen zumachen — dann würde ſich unvermerkt das eine zur Hälfte aufthun, weil am Ende der Teufel doch immer eins von den Dingen iſt, die man nicht alle Tage zu ſehen bekommt. Kurz, es iſt ein Gemiſch von Gutmüthigkeit und boshafter Schadenfreude, von Feigheit und verwegenem Vorwitz, von ungeſchickter Nachahmung und inſtinktmäßiger Geſchicklichkeit, von natürlicher und origineller Dummheit und einigem aufgeleſenen Mutterwitz. Nun, was ſagen Sie dazu, habe ich unſern Buffo nicht ſorgfältig ausgeſtattet?

Mozart.

Unbezahlbar! Mit Meiſterhand ausgeführt, der einzige Charakter, den Sie vollkommen verſtanden haben. Ich brauche weiter nichts als die Farben aufzutragen und kann diesmal froh ſeyn, wenn ich nur Ihre Intentionen treffe.

Da Ponte.

Ich vergaß, Ihnen zu ſagen, daß der Schelm Verfaſſer eines Tagebuchs iſt, wozu ihm ſein Herr die Materialien

liefert. Ein ſauberes Tagebuch, eine chronique scandaleuse — jenachdem. Da ſind nach Zeit und Ort, die Namen, Vornamen, Eigenſchaften, Alter und vollſtändige Beſchreibung aller der Schönen, die ſein Herr ſeiner Aufmerkſamkeit gewürdigt, eingetragen. Ich nehme an, daß ſich darin gleichfalls ein genauer hiſtoriſcher Bericht von jedem Liebeshandel vorfindet, denn das Tagebuch iſt ſchon zu einem ungeheuren Folianten angewachſen. Dem ſey nun wie ihm welle, genug — der Verfaſſer iſt ziemlich ſtolz auf ſeine Arbeit. Er lieſt ſie jedem, der ſie hören und nicht hören will — vor. Hinſichtlich der glücklichen Wahl des Zeitpunkts und des Auditoriums, werden Sie gleich ſehen, daß er darin ſo geſchickt als nur einer ſeiner, die Feder führenden Collegen — iſt. Didone abandonnata erwartet eine Erklärung. Jetzt oder nie, denkt der Geſchichtſchreiber des Fürſten der Taugenichtſe. Sicherlich vermag Nichts ſo nachhaltig ſie zu tröſten, als die Lectüre eines Werkes, worin ein Kapitel ihr beſonders gewidmet iſt; — und ſchnell wird ihr dieß erbauliche Kapitel vorgeleſen.

Iſt dieß nicht ſehr komiſch?

Mozart.

Komiſch, ja! aber boshaft und faſt grauſam. Ich werde mich bei den Zuhörern verwenden, daß ſie Ihnen dieſen Scherz verzeihen. Im Grunde genommen, iſt er auch verzeihlich. Didone iſt in dramatiſcher Beziehung eine gänzlich hingeopferte Perſon — eine Beleidigung mehr oder weniger — ſie iſt daran gewöhnt, das arme Weib. Es ſind eben ſo viel glühende, auf das Haupt des briccone geſammelte Kohlen. Wir können gegen ihn nicht genug Anklagepunkte zuſammen häufen, um den Inhalt des Stücks mit dem Ausgang etwas in Einklang zu bringen. Doch da fällt mir ein, aus wie viel Acten ſoll die Oper beſtehen?

Da Ponte.

Aus zwei Acten, die vollkommen viere aufwiegen dürften.

Mozart.

Was werden wir zum Finale des ersten Acts haben? Ich hätte gern ein großes Finale mit Chören und viel scenischer Abwechselung.

Da Ponte.

Daran soll's nicht fehlen — Sie sollen alle Hände voll zu thun bekommen. Zuerst ein Festgelage im größten Styl, wozu der briccone alle Vorübergehenden einladet; Bauern und Bäuerinnen, Ball, Musik, glänzendes Gastmahl. Da ist der Schurke von einem Herrn, der die abscheulichsten Streiche im Schilde führt, und der Schuft von Diener, der ihm dazu die Wege bahnt; Andere sind mit der Ausführung von Racheplänen beschäftigt; die Menge trinkt und tanzt, mit Einschluß des Bauerntölpels, den man ex officio tanzen läßt, obwohl ihm eben gar nicht tänzerisch zu Muthe ist. Alles wogt bunt und wild durcheinander, was wir mit dem Kunstausdruck: eine „reizende Unordnung" bezeichnen.

Plötzlich, mitten in diesem Gewühl, läßt sich aus der anstoßenden Kammer ein durchdringendes Geschrei vernehmen. Was giebt's denn? — Man sieht sich nach der jungen Braut um: — sie ist verschwunden — eben so der briccone — — O, der Verräther, der Erzbösewicht — Sie errathen .... Man schreit, flucht und wüthet durcheinander — man stößt die Thüre ein und der briccone erscheint, den Degen in der Hand, seinen Diener bei den Haaren nach sich schleppend. — Da ist der Schuldige — ecco il birbo! — Oh, quod non, kühner Lügner! Er wird umringt, umzingelt, gedrängt, betäubt, bestürzt; hundert Knittel erheben sich über seinem Haupt, der Tenor zieht vom Leder, die Weiber unterstützen ihn

mit ihrem Kampfgeſchrei, wie die Gänſe zu thun pflegen, wenn die Gänſeriche ſich zanken wollen — die Spielleute ſpringen über ihre umgeſtürzten Muſikpulte hinweg und ſuchen das Weite: zu gleicher Zeit kommt ein gerade heraufgezogenes Unwetter zum Ausbruch, um ſeinerſeits den Lärm noch zu vergrößern. Das Getöſe und die Verwirrung haben den höchſten Grad erreicht. Ja, ja, mein Herr Thunichtgut — dahin alſo iſt's endlich doch gekommen! Der Krug geht ſo lange zu Waſſer, bis er bricht! — Oho, noch lange nicht! — Unſer briccone, wild blickend wie ein Tiger, den bloßen Degen in der Rechten und mit der Linken Alles niederwerfend, was ſich ihm in den Weg ſtellt, — der briccone walkt ſeine ländlichen Gäſte tüchtig ab, während er ſelbſt ohne die mindeſte Beſchädigung davon kommt, und mit ſataniſchem Hohngelächter hinter der Scene verſchwindet. Der Vorhang fällt; man applaudire!

Mozart (außer ſich; den Abbé wiederholt umarmend).

Freund, Bruder! Wohlthäter! Welcher Dämon oder welcher Gott hat dieß Alles Deinem armen Poetenſchädel eingegeben? Weißt Du wohl, daß die Welt Dir für dieß Finale dereinſt ein Monument ſchuldig werden wird? Sagen Sie mir nicht mehr; jetzt kenne ich die Sache beſſer als Sie. Siete un gran uomo! Sie ſetzen den Tondichter auf ſchreckliche Proben; doch nie iſt ein prächtigeres Opernſujet aus dem Kopfe eines Reimkünſtlers hervorgegangen, und wird ein ſolches jemals wieder daraus hervorgehen. Ich muß Sie noch einmal umarmen, mio caro amico, und Ihnen im Namen der ganzen Facultät der Componiſten, Sänger, Inſtrumentiſten und Liebhaber danken nunc et in saecula saeculorum!

Da Ponte (ſehr geſchmeichelt).

Oh, Oh, troppo di bontà, Maëstro caro. Schonen Sie meine Beſcheidenheit. Nach Ihrer Meinung hätte ich alſo ein Meiſterwerk geſchaffen?

Mozart (in Begeiſterung).

Ohne allen Zweifel: Sie — oder das Geſchick Mozart's... Wir haben nun noch die Zuſammenſtellung der Enſembleſtücke zu beſorgen. Sie ſollen darüber, wie bei Figaro, die ausführlichſten und genaueſten Anleitungen von mir erhalten. Ich werde Sie auch mit dem poetiſchen Stoff und Inhalt der Arien verſehen, welche zur Charakteriſtik der Perſonen — ſo wie ich ſie auffaſſe — dienen ſollen. Hinſichtlich der Handlung iſt auch nicht ein Jota zu erinnern.

Da Ponte.

Mein Cirkel, mein metriſcher Compaß, meine Scheere und meine Feile ſtehen zu Ihren Dienſten und ich bin bereit, alles das in Worten zu ſagen, was Sie in Tönen machen wollen. So glauben Sie alſo wirklich, daß unſere Oper alle ſtelle gehen wird?

Mozart.

Noch weiß ich nichts darüber zu ſagen; doch denke ich, daß früher oder ſpäter „il dissoluto punito osia il Don Giovanni“ einiges Aufſehen in der Welt machen wird.

Da Ponte und Mozart — die Väter des Kindes — wußten es nicht zu taufen. Ein Drama, deſſen Ausgang der Tod in Perſon, in einem von ihm ſelbſt eingegebenen Finale herbeiführt, betitelte ſich und betitelt ſich noch „Dramma giocoso!“ *)

---

*) So eben erſehe ich aus den Zeitungen, daß Lorenzo da Ponte im Dezember 1838 in New-York in einem Alter von 90 Jahren und im tiefſten Elende geſtorben iſt. Nachdem er 30 Jahre in dieſer Stadt italieniſche Sprache und Litteratur gelehrt hatte, ſah er ſich von aller Welt verlaſſen, als ſeine Kräfte ihm nicht mehr geſtatteten, zu arbeiten. Einige Monate vor ſeinem Tode ſchrieb er an einen ſeiner Landsleute: Hätte mich das Schickſal ſtatt nach Amerika, nach Frankreich geführt, ſo brauchte ich nicht zu

Wir haben die Prüfung des Gedichts unter einer gefälligern und minder weitſchweifigen Form als der der Zergliederung darſtellen und auf dieſe Weiſe darthun wollen, daß die Beurtheilung der Arbeit des Textdichters nicht geſondert von der des Tondichters dürfe vorgenommen werden. Je wunderbarer das erhabene Gebäude unſeres Helden erſcheint, je mehr es ſich in ſeinen phantaſtiſchen Verhältniſſen von allen vor- und nachher ausgeführten Denkmälern der muſikaliſchen Scene entfernt, je mehr er ſie alle in der Mannigfaltigkeit der Anordnung, im Reichthum des Materials und dem Glanz der Verzierungen übertrifft; deſto mehr muß das Gerüſt dieſes Gebäudes bizarr erſcheinen, wenn es in ſeiner Nacktheit dem Auge vorgeführt wird. Dem Dichter iſt über die Art und Weiſe, wie er ſeine Perſonen aufgefaßt, kein Vorwurf zu machen. Da Ponte wollte ganz einfach eine komiſche Oper, ein „dramma giocoso“ — wie er ſelbſt es nennt — ſchreiben, mit dem Vorbehalt, darin die Anomalien aufzunehmen, die — bedingt durch ein Sujet, in welchem das fein ſollende komiſche Element ſich durch einen gleich zu Anfang ſtattfindenden Todtſchlag ankündigt und durch die ſchlüßliche Erſcheinung einer redenden Bildſäule vertreten wird — eine reiche Ausbeute des Barocken und ungewöhnlichen Wunderbaren — des geeignetſten Reizmittels für Diejenigen, die die Oper nicht hören,

---

fürchten, daß meine Gebeine vielleicht den Hunden zur Nahrung dienen möchten; ich würde immer ſo viel erübrigt haben, um meinem alten Leichnam die Ruhe des Grabes zu verſchaffen und mein Andenken vor gänzlicher Vergeſſenheit zu bewahren!“ — So ſtarben die Autoren des Don Juan, die Verfaſſer des erhabenſten Wunderwerks aller Jahrhunderte, und hatten beide am Ende ihrer Laufbahn nicht ſo viel um ſich beerdigen zu laſſen! — — —*)

*) Im Augenblick, wo wir dieß niederſchreiben, finden wir in der Berliner Voſſiſchen Zeitung, 15. Juni 1847, folgende Notiz, die wir nicht umhin können, zur allgemeinen Erbauung hier mitzutheilen:

— „Das Haus in der Rauhenſteingaſſe, zum Auge Gottes genannt, in dem der herrliche Mozart ſeine ſchönſten Tondichtungen ſchuf und auch 1791 ſtarb, wird jetzt niedergeriſſen, um einem geſchmackvollen „Neubau“ Platz zu machen. Der Eigenthümer des Hauſes, der Italiener Galvagni, hat ſo viel Achtung für die Manen des unſterblichen Meiſters, daß er in dem neuen Hofraum des neuen Hauſes zum Andenken an den [illegible] Verewiger das eherne Standbild Mozart's aufſtellen läßt.“ —

ſondern ſehen wollen — verſprachen. Hat man ſich über die — einmal ſo und nicht anders beſchaffenen — Situationen beruhigt, ſo fragt man weiter, was der Verfaſſer eines komiſchen Textbuches in dem Helden des Stücks Anderes ſehen konnte, als einen abſcheulichen Wüſtling — was in Elvira, als eine Närrin, Straßenläuferin; in Ottavio, als einen geleckten und faden Weichling, um nicht zu ſagen eine Memme; in Zerline, eine Dorfkokette, die auf dem beſten Wege iſt, noch etwas Schlimmeres zu werden, als eine Kokette; in Anna, eine gegen die Liebe ihres Bräutigams ziemlich gefühlloſe und ganz und gar nur dem Gedanken einer Rache, die ſie nicht in's Werk zu ſetzen vermag, nachhängende Braut. Fruchtloſe Thränen, ein — dem Sinn des Textbuchs nach — Nichts ausrichtender, ohnmächtiger Zorn. Dennoch — wie wir ſchon ſagten — dürfte es keinen, mit nur einiger Verſtändniß des praktiſch Schönen und Wahren begabten Zuhörer geben, der nicht dieſe Geſtalten für etwas ganz Anderes, als was ſie zu ſeyn ſcheinen, hielte, nicht einen, der nicht im ganzen Verlauf des Drama eine verborgene und ideale — hoch über die dem Auge vorgeführte materielle erhabene — Handlung durchfühlte. Das kommt daher, weil dieſer Rhapſodie, die halb Ammenmärchen, halb Legende — wie in Fauſt und Hamlet — ein univerſeller, die ganze Menſchheit umfaſſender, doch allein nur dem Muſiker zugänglicher Stoff zum Grunde lag. Wenn die Kritik die Arbeit des Componiſten, in einer Oper, prüft, ſo hat ſie zur unabweichlichen Regel: ihn — hinſichtlich der Charaktere — nach den Andeutungen und Fingerzeigen des Gedichts zu beurtheilen. Warum doch haben die zahlreichen Erklärer des Don Juan alle die Nothwendigkeit empfunden, bis zu einem gewiſſen Punkte jene natürliche Baſis ihrer kritiſchen Würdigungen zu beſeitigen und die Erklärung des Hauptcharakters außerhalb der Texte, worauf er gebaut iſt, zu ſuchen? — Weil Alle darin jene pſychologiſche und dramatiſche

Doppelſeitigkeit, jene Abweichung und jene Uebereinſtimmung erkannten, welche wir in der Unterredung der beiden Autoren des Werkes zu veranſchaulichen geſucht haben.[2])

Die ideale Natur Don Juan's iſt der Gegenſtand einer Menge von Erklärungen geweſen, die unter allen Formen: kritiſchen Zergliederungen, Artikeln in Zeitſchriften, Romanen, phantaſtiſchen Märchen — die Schriften, die das Süjet nur beiläufig berühren, nicht mit einbegriffen — zum Vorſchein gekommen ſind. Unter dieſen Erklärungen ſind einige ſehr bedeutende und die Erzählung von E. T. A. Hoffmann iſt ein Meiſterſtück. Keine hat uns gleichwohl ganz befriedigt; überall ſind wir auf mehr oder weniger willkührliche und falſche Auslegungen geſtoßen: — willkührlich, wenn ſie ſich weder auf die Arbeit Da Ponte's, noch auf Mozart's Partitur ſtützten; falſch, wenn ſie geradezu der Muſik widerſprachen. So iſt in einem deutſchen Roman, der denſelben Titel wie die Oper führt und dieſe erklären will, Don Juan als ein Menſch hingeſtellt, der einen Bund mit dem Böſen abgeſchloſſen hat, wie Fauſt. Eine abſurde Annahme, gegen welche mit gleicher Stärke ſo Buchſtabe als Geiſt des Mozart'ſchen Werkes ſprechen. Eine andere Auffaſſung, welche die Autorität eines originellen Muſikers und eines berühmten Schriftſtellers — beide vereinigt in der Perſon E. T. A. Hoffmann's — für ſich hat, erſcheint uns bei weitem poetiſcher, wenn auch eben nicht richtiger. Hoffmann legt dem Urbilde aller Wüſtlinge eine bevorzugte Organiſation, eine enthuſiaſtiſche Feuerſeele, einen überlegenen Verſtand bei, die alle drei in dem Drang nach einem unerreichbaren Glück ſich aufgerieben haben. Aus Verzweiflung hierüber ſtürzt ſich Don Juan in Ausſchweifungen, würdigt er ſich herab; doch wird er darum nicht glücklicher. Im Gegentheil, ſein Menſchenhaß nimmt dadurch nur zu und bringt ihn dahin, ſich an den Frauen für all' das Uebel, das er ſich ſelber zugefügt, zu rächen. Da — endlich, ſieht er Donna Anna! Sie iſt es,

ſein Jugendtraum, ſein Ideal, das Glück, nach dem er ſo lange vergeblich getrachtet hat. Doch Anna kommt zu ſpät; wie Don Juan zur Zeit, wo er ihrer anſichtig wird, denkt und fühlt, kann ihn nur die teufliſche Luſt erfüllen, ſie zu verderben. Nie wird er ſie beſitzen. In dieſer bittern Ueberzeugung ſingt er „Fin ch'han dal vino" — und das ihm eigene Zucken der Stirnmuskel tritt dabei noch erſchreckender, als ſonſt hervor.

Wir geben zu, daß dieſe, nach dem Byron'ſchen Muſter entworfene Geſtalt nicht ohne Größe iſt, und ihr — zu ihrer Zeit — das Zugeſtändniß des Verdienſt's der Originalität nicht entgehen konnte — ſie erregt auch jetzt noch Intereſſe, wie alle gefallenen Engel; wie alle, das Gepräge des Dämoniſchen an ſich tragenden hypochondriſchen Geiſter; wie alle Menſchen, die von ſchweren Enttäuſchungen im Innerſten verwundet, an ihren letzten Illuſionen zu Grunde gehen. Nur ſchade, daß weder Da Ponte noch Mozart von Allem dieſem auch nicht das Geringſte verlauten laſſen.

Dieß Alles war einzig und allein blos in den paar Flaſchen Champagner enthalten, die der enthuſiaſtiſche Reiſende geleert hatte, ehe er ſich in's Theater — um drei Uhr Morgens — begab. Wenn er die Gegenſtände nicht doppelt ſieht, ſo ſieht er ſie mindeſtens ganz verkehrt, der enthuſiaſtiſche Reiſende oder der reiſende Enthuſiaſt, E. T. A. Hoffmann.

Zuerſt hat der Don Juan Mozart's nicht einen Tropfen deutſchen oder engliſchen Bluts in den Adern; er hat weder den Spleen noch Gewiſſensbiſſe, weder hypochondriſche Anfälle noch Ideal, noch irgend welche Träume, wenn man nicht etwa die Träume, die er im Schlafe hat, dazu rechnen will.

Nach dem Textbuche iſt es ein zügelloſer Wüſtling, der weder Furcht noch Sorge kennt; „giovine estremamente licenzioso", wie er im Perſonen-Verzeichniß genannt wird. In der Muſik ſehen wir ihn abwechſelnd bald hochfahrend, bald wieder von einem verachtungsvollen Mitleiden erregt in der Scene mit

dem Comthur; als Verführer und halb und halb ſelbſt verführt bei Zerlinen; bewundernswürdig in komiſcher Frechheit im Quartett; bewundernswürdig an zügelloſer, bachantiſch wilder Ausgelaſſenheit in der Arie Fin ch'han dal vino; bewundernswürdig an Kühnheit im Finale des erſten Acts, erhaben vor der Bildſäule des Comthurs und ſonſt überall ſorglos über Vergangenheit und Zukunft, immer vom Augenblick beſtimmt, Künſtler und Dichter nach ſeiner Weiſe, Muſiker von Gemüth, ein Ausbund von unverwüſtlicher Laune, was auch geſchehen mag: Iſt das wohl der Hoffmann'ſche Don Juan?

Was die Tochter des Comthurs anbelangt, ſo iſt es unmöglich, auf dem Wege poetiſcher Conjecturen zwiſchen ihr und Don Juan irgend andere Beziehungen zu entdecken, als: daß Don Juan Anna, wie allen Frauen, die ihm gefallen, nachgeſtellt hat, daß er aber — von der erſten Scene an, wo ihm der auf ſie abgeſehene Streich mißlungen — nicht mehr an ſie denkt, ja ſelbſt gefliſſentlich ſie zu vermeiden ſucht, die, bevor ſie in ihm den Mörder wieder erkannt, ihn um ſeinen Beiſtand, ihren Vater zu rächen, angeht. Fortan ſind alle ſeine Angriffspläne nur auf Zerline gerichtet. Wenn er Anna mehr liebt, als er je irgend Jemand geliebt hat, ſo iſt er wenigſtens ſehr verſchwiegen darüber; nicht ein Wort, nicht eine Note verrathen dieſen Herzenszug. Wir fragen ferner, durch welche abſonderliche Schlußfolgerungen Hoffmann und ſeine Nachbeter dazu gekommen ſind, ſich einzureden, daß Donna Anna — als ein Opfer von Don Juan's zügelloſer Sinnlichkeit — aus ihrem Kampfe mit dieſem nicht ohne Makel hervorgegangen ſey. Der Textdichter hat ihr ihre Reinheit bewahrt und Mozart eine erhabene Heldin aus ihr gemacht. Warum alſo um Nichts und wider Nichts den ſchönſten der Charaktere, die die Muſik je geſchaffen, in den Staub ziehen?

Ohne Zweifel iſt es Jedem unbenommen, ſich einen Don Juan nach ſeiner Phantaſie zurecht zu ſtutzen, nur muß man

ihn dann nicht für den Mozart'schen Don Juan ausgeben wollen.

Man möge uns gestatten, unsererseits diesen so falsch aufgefaßten und doch für Jeden, der sich die Mühe geben will, sich ihn aus seinem Wesen, wie sich's in der Oper selbst offen und deutlich darthut, zu erklären — so leicht verständlichen Charakter einer Untersuchung zu unterwerfen. Wir müssen nochmals auf die zwischen Don Juan und Cherubino stattfindende Charakter-Analogie, auf unsere Herleitung des erstern aus dem letztern — (daß Don Juan in der That aus Cherubino entstanden, haben wir bereits erkannt und nachgewiesen — zurückkommen.

Im Lebensfrühling, in der Jugend des Mannes, jenen glückseligen Jahren, welche die Poesie ausschließlich beherrscht und — je nach Willkühr ihrer augenblicklichen Illusionen — mit Entzückungen oder Qualen füllt, giebt es einen gemeinsamen und unwandelbaren Mittelpunkt, nach welchem direct oder indirect, alle unsere Pläne und Wünsche hinstreben.

Solange das Herz jung, stellt sich der Traum des Glücks — mit einigen seltenen Ausnahmen — immer unter dem Bilde eines — ja nicht selten mehrerer — weiblichen Wesen dar. Nun geht bei den Meisten der Traum des Glücks unter jener Form, der allgemeinsten und anziehendsten von allen, schnell vorüber und läßt fast nichts Anderes zurück, als was ein Traum in der Regel zurückläßt: — ein peinliches Erwachen, die Sorgen und Widerwärtigkeiten des Hausstandes, oder das demüthigende Andenken an einige verächtliche Verbindungen. — — —

Er verwirklicht sich auch wohl bei einigen Auserwählten der Liebe zu einer mehr oder minder in die Augen fallenden Summe von Genüssen, jedoch nie in dem Verhältnisse, daß z. B. ein, mit einer vulkanischen Organisation verbundener, ungeheuerlicher Egoismus und Stolz in ihrem Wahnsinn darnach getrachtet haben könnten. Nimmt man nun jene Eigen-

ſchaften alle in einem und demſelben Individuum vereinigt an; denkt man ſich dabei noch alle Vollkommenheiten des Körpers, die glänzendſten Gaben des Geiſtes und einige der höchſten Fähigkeiten der Seele, ferner einen magnetiſchen Blick, der verwirrt und bethört, der bezwingt und blendet, der — wie das auf ihre Beute geheftete Auge der Schlange — mechaniſch anzieht; einen Willen, der kein anderes Geſetz kennt, als die Leidenſchaft und eine Leidenſchaft, die das ganze Geſchlecht wie ein Weib umfaßt, und man hat den idealiſchen Typus des Don Juan, die moderne Variante einer Mythe, die ſo alt wie die Welt. Die Titanen-Fabel hat nach und nach die verſchiedenen Formen der Zeitalter der Menſchheit angenommen. Zuerſt gab es Titanen des Ehrgeizes und des Stolzes; Prometheus war der Titan des thätigen Verſtandes; Fauſt der Titan der philoſophiſchen Speculation; Don Juan iſt der Titan der Sinnlichkeit, der verperſönlichte Senſualismus. Immer iſt es — in einem oder dem andern Sinne — das ſtolze Auflehnen des Geſchöpfs gegen den Schöpfer, eine Empörung, die immer der Racheſtrahl derſelben Cataſtrophe ereilt und darnieder geſchmettert hat; denn die, in der lebendigen Darlegung großer philoſophiſcher Wahrheiten überall der Philoſophie vorangehende Poeſie hat mit dem Verbrechen des Genie's, wenn es — ſich überhebend — die ihm von Gott verliehene, unermeßliche Kraft gegen dieſen zu wenden wagt, ſtets ein göttliches Strafgericht verbunden.

Beim Niederſchreiben ſeines Textbuches war Da Ponte gewiß weit entfernt, zu glauben, daß er dieſe erhabene Tradition in die Sphäre der muſikaliſchen Poeſie zu übertragen hätte und doch hat er in einigen Scenen die Handlung in einer Weiſe angelegt, als ob er ſich deſſen dunkel bewußt geweſen wäre. Prometheus und Fauſt (ich meine den Goethe'ſchen Fauſt) — Titanen des Gedankens — waren — ihrem Grundweſen nach — der muſikaliſchen Reproduction widerſtrebende, unzugängliche Stoffe; aber unter allen Formen der Poeſie

war allein die Muſik im Stande, Don Juan — den Titan der Sinnenluſt — wiederzugeben.

Giovanni's Organiſation, wie wir ſie geſchildert haben, und wie ſie ſich bereits ſehr deutlich in Cherubino ankündigte, ſetzt ihn in beſten Einklang mit der materiellen Welt, die für ihn bald die einzig wahre Welt wird, weil ſeine Wünſche nicht die Gränzen dieſer Welt überſchreiten und ſeine organiſchen Kräfte ſeinen Wünſchen entſprechen.

Die Erde, nichts als die Erde, aber die ganze Erde! — Bei dieſer Anſchauungsweiſe erſcheint das Verſchwinden des Religions- und Moralgeſetzes logiſcher, als bei Fauſt, bedingt. Alle Beide, Don Juan und Fauſt, da ſie ſich den andern Menſchen — obwohl in ſehr verſchiedenen Beziehungen — unermeßlich überlegen fühlen, wollen ſie herrſchen. Doch welche Art Herrſchaft wird ſich Giovanni wählen? — Er verachtet die Menſchen viel zu ſehr, um nach ihrer Bewunderung zu geizen; — denn in ſeinen Augen iſt die Wiſſenſchaft, deren Cultus das ganze Leben in Beſchlag nimmt und aufzehrt, ohne jemals zu einem Schluß-Reſultate zu führen, ein lächerliches Trugbild, der Ruhm ein Wort ohne Sinn, die mit Ehrenſtellen verbundene Macht eine undankbare Plackerei. Nein, Giovanni wird eine reellere, individuellere, ſeinem titaniſchen — in der Selbſtſucht concentrirten und die Huldigungen der Menſchen geringſchätzig betrachtenden — Stolz mehr ſchmeichelnde — vor allem — bei weitem vortheilhaftere und mit ſeiner Denkungsweiſe mehr übereinſtimmende Herrſchaft ausüben. Die Menſchen jagen nach leeren Hirngeſpinſten, nur — weil ſie unfähig ſind, die volle Wirklichkeit zu beſitzen. Sie träumen von — Gott weiß welchem — Paradies und ſehen nicht, daß das Paradies überall iſt, wo die Sonne wärmt, wo ein blauer Himmel lacht, wo die Welle klar und kühl, die Luft von balſamiſchem Duft erfüllt iſt; überall, wo die Traube reift und überall wo — in Ermangelung jener Glücks-Zugaben — es

Frauen giebt. Die Frauen! — Dieß einzige Wort, klärt es mich nicht beſſer über den Zweck meines Erdendaſeyns auf, als der ganze Wortkram mit dem Titel „Philoſophen" ſich brüſtender Grübler? Wenn die Idee des Lebens ganz und gar mit der des Genuſſes zuſammentrifft, ſind dann nicht alle Genüſſe in dem Wort „Weib" ausgedrückt? — Reizende Weſen, einzige Gottheiten, die ich anerkenne und verehre! Wie ſind die blöden Träumer und die elenden Schwächlinge zu beklagen, die noch nach dem Glück ſuchen, nachdem ſie die Seligkeit genoſſen, die Ihr zu gewähren vermögt! Die Frauen! Warum nicht dieſes höchſten Guts genießen, wie ich mich der Sonne, der grünen Erde, am Duft und an der Muſik erfreue, immer und überall? Aber die ganze Welt würde ſich gegen mich erheben. Deſto beſſer, ja deſto beſſer, ich ſage es in der Aufrichtigkeit meines Herzens. Wenn Alles rechtmäßig — wie ſie ſich ausdrücken — mir gehörte, hätte es keinen Reiz mehr für mich und es bliebe nichts übrig, als zu ſterben. Aber jeden Tag die Macht ſeiner Fähigkeiten gegen die zahlloſen Hinderniſſe, welche die Geſellſchaft einem Weſen meiner Art entgegenſtellt, verſuchen, mit Hülfe unerſchöpflicher Erfindungskraft und mittelſt des Genie's alle Schranken zu beſeitigen; ſich aus allen Gefahren mit Muth und Gewandtheit zu erretten; die Seele unaufhörlich von Freudenjubel und dem Stolz des Triumphs geſchwellt und ſich für jeden Sieg durch die berauſchendſten Entzückungen belohnt zu ſehen: — Ja, das heiße ich Leben! Die Tröpfe und die Feiglinge werden ſagen, daß, um ein ſolches Leben zu führen, man zuvor mit dem Teufel Bekanntſchaft machen müſſe. Ich würde eine ſolche Hülfe verachten, ſelbſt wenn ich daran glaubte. Ich kann ihrer bei den Schönen, wie im Angeſicht des Feindes füglich entrathen; dieſe diaboliſche Mitwirkung würde mich um die Aufregung der Gefahr, eine meiner Lieblingsaufregungen bringen. Will der Teufel mir etwa irgend ein in ſeiner Küche zubereitetes Tränkchen beibringen? Großen

Dank, Junker Satan, Mephiſtopheles oder welchen Namen ihr ſonſt noch zu führen belieben mögt, — ich danke für eure Mixturen. Dieß hieße Waſſer in's Meer oder Feuer in den Vulkan tragen. Hebt euer Gebräu nur für unſern theuern Vetter Fauſt, den verrückten Doctor, auf, der ſich in dem Kelch der Wiſſenſchaft zum Tode berauſcht, und dann Euch herbeiruft, um ihn wieder nüchtern zu machen — für den ohnmächtigen Greis, der von der Magie begehrt, was die Natur ihm verſagt. Was mich betrifft, der ich kein Gelehrter bin, ſo werde ich nicht mich Ew. Diaboliſchen Gnaden übergeben, um mehr zu wiſſen. Ihr könnt mir alſo gar nichts nützen, nicht einmal mir Furcht einjagen, mein Allerfürtrefflichſter! — Solltet ihr auch eines Tages in großem Hofſtaat über und über nach Schwefel duftend und in Begleitung einer Legion gehörnter und unſauberer Geiſter Euch bei mir einfinden: ich werde mit Vergnügen Euch empfangen.

Dieß iſt der Da Ponte- und Mozart'ſche Don Juan, Zug für Zug nach dem Textbuche ſkizzirt und Note für Note nach der Partitur erläutert und ausgeführt. Aus den, auf dieſe Art feſtgeſtellten Grundzügen des Hauptcharakters ergeben ſich die übrigen Vorgänge des Drama's von ſelbſt und treffen darin wie auf einem Punkt zuſammen. Alles, was ſich der dämoniſchen Zauber- und Taumel-Sphäre naht, als deren Mittelpunkt Don Juan erſcheint, wird in den Strudel mit hineingeriſſen. Erſcheint der Genußmenſch, ſtrahlend von Schönheit und Zierlichkeit — und Alles geräth bei ſeinem Anblick in Bewegung, Alles nimmt einen feſtlichen Anſtrich an; der ihn umgebende Glanz lockt den Schwarm der Schmetterlinge herbei, die um die Flamme herumflattern, bevor ſie von ihr erfaßt werden. Es winken mit Roſen bekränzte Luſtgelage; die Thorheit rührt ihre Schellen, es ſchäumen die Gläſer von funkelndem Wein, die Hände ſuchen ſich und ſchlingen ſich in einander — die Luft füllt ſich mit feurigen Funken, die Sinnlichkeit ergießt ſich in vollen Strömen. Und du, ohne welche

es hienieden keinen vollſtändigen Genuß giebt, du mit gleicher Huld zu dem Glücklichen wie zu dem Unglücklichen dich neigende Gottheit, vielgeliebte Muſik, du durfteſt eben ſo wenig als dein Gefährte, der Tanz, bei dieſem allgemeinen Stelldichein irdiſcher Freuden fehlen. Mozart, würde er ſich wohl ein Glück ohne Muſik gedacht haben? Das iſt die eine Seite des Bildes, — die Lichter — die Schatten fanden ſich von ſelbſt auf die Leinwand.

Jede, die gewohnte Ordnung der Dinge über den Haufen werfende und gewaltſame Handlung, die gegen die Geſellſchaft in Maſſe ausgeübt wird, ruft eine, mit der Größe der angerichteten Verwirrung im Verhältniß ſtehende Reaction hervor. Je mehr die Menſchheit in ihren theuerſten Ueberzeugungen und Gefühlen beleidigt worden iſt, deſto kräftiger wird ſie durch das Organ dieſer nämlichen Ueberzeugungen und dieſer nämlichen Gefühle ſich dagegen verwahren; je mehr das Unendliche in und außer uns auf ruchloſe Weiſe verhöhnt worden iſt, deſto mehr wird es ſich mit glänzender Evidenz nach Innen wie nach Außen offenbaren. Auf dieſe Weiſe erhöht — durch Gegenſchlag — die rohe und unbarmherzige Liebe Don Juan's die Zärtlichkeit der edeln, verehrenden Liebe, jenes leidenſchaftlichen aber keuſchen Cultus, welchen Don Ottavio verperſönlicht; der abſolute Egoismus ſetzt die, in Elvira verperſönlichte, abſolute Hingebung in Thätigkeit und in's Licht; der wilde, aus dem Blut entſpringende Muth muß ſich mit dem, in Anna verperſönlichten, Heldenmuth der Seele im Kampfe meſſen, und die Triumphe des Verbrechens gerathen in's Stocken vor der außerordentlichen moraliſchen Energie, welche das Unglück in einem jungen Mädchen entwickelt hat.

Auf dieſe Weiſe aufgefaßt, bietet das, in ſeinen Tiefen mittelſt der Intuition der Muſik enthüllte Süjet des Dissoluto punito einen ſteten Wechſel der Erſcheinungen dar, wächſt es an, verallgemeinert es ſich und geht in die Seele über, wie

ein bleibendes und univerſelles Factum, wie eine muſikaliſche Cosmogonie, worin ſich — poetiſch und logiſch vereinigt, das Hohe und Niedere der menſchlichen Natur, das Tragiſche und das Komiſche, das Erhabene und das Lächerliche, der Senſualismus und der Spiritualismus, Leben und Tod in allen ihren Erſcheinungen — vorfinden. Wenn Don Juan ein Meiſterwerk bloß künſtleriſcher Erfindung wäre, wie man zuweilen in den Romanen annimmt, — welchen Charakter würde man dann dem Autor dieſer, in allen Theilen mit einer abſoluten Wahrheit und Vollkommenheit verwirklichten Cosmogonie beigelegt haben? Würde man ſich darunter nicht einen, mit einer doppelten, widerſtreitenden Individualität begabten Menſchen gedacht haben, der das Leben und die Kunſt nach den entgegengeſetzten Extremen umfaßt, abwechſelnd in den Strom ſinnlicher Genüſſe und in die Abgründe der Melancholie ſich ſtürzt, einen Menſchen, in welchem das vollkräftigſte Lebensgefühl unaufhörlich von den deutlichſten Vorahnungen baldiger Auflöſung bekämpft wird? Man würde noch auf manche andere, außerhalb der Wahrſcheinlichkeit liegende Widerſprüche gekommen ſeyn. Indeſſen — Don Juan exiſtirt, und Mozart, den man auf dieſe Weiſe Zug für Zug abgeſchildert haben würde, iſt keine Fiction. —

Im Augenblick, wo der Tondichter die Wahl eines Sujets getroffen, wird ihm ein verſiegelter Brief überbracht, der ihm den Tod ſeines Vaters anzeigt, eines Vaters, der zwanzig Jahre lang ſein Meiſter, ſein Führer und der Zeuge ſeiner erſten Triumphe war. Dieſes Ereigniß, ſo natürlich es immer war, und ſo ſicher er deſſen gewärtig ſeyn konnte, mußte gleichwohl auf Mozart's liebendes Gemüth und ſeinen, aus Gewohnheit ſchon den finſterſten Betrachtungen dahingegebenen Geiſt den ſtärkſten Eindruck hervorbringen. — Doch ſehen wir ihn einige Monate ſpäter, wie er wieder in ſeiner guten Stadt Prag, die ihn vergöttert, von einer Feſtlichkeit zur

andern, von Concert zu Concert gezogen, ſich an dem Enthuſiasmus, den er erregt, entzündet; ausgelaſſener denn je in ſeinen Einfällen, unerſchöpflicher und bewunderungswürdiger denn je in ſeinen Improviſationen am Clavier. Ein Hundert vertrauter Freunde umgeben ihn, vielleicht ein Tauſend — die ganze Stadt iſt ſeine intime Freundin.

Er befindet ſich mitten in einer Geſellſchaft italieniſcher Sänger, luſtiger Brüder und junger, den höhern Ständen angehörender Muſikliebhaber, die tagtäglich ſich um ihn, wie um einen gemeinſamen Angelpunkt der Geſchäfte und Vergnügungen ſchaaren, um die Wette ſich an den Schönheiten des neuen Meiſterwerks ergnicken und die eben entſtandenen Nummern durch Champagner-Libationen — in der That, eine, Don Juan's ganz würdige Taufe — einweihen. Mozart läßt ſich dieſe Huldigungen, womit ihn die Freundſchaft und ohne allen Zweifel auch irgend eine Schmuggel-Liebſchaft überſtrömt, ganz wohl gefallen. — Die Spazierfahrten, Luſtpartien, die muſikaliſchen Abendunterhaltungen, die vertraulichen Sitzungen und die Punſch-Bowle, endlich die Proben nehmen den Tag völlig in Beſchlag. Wie gewöhnlich bleibt ihm zum Arbeiten nur die Nacht. Da naht ſich die Stunde der Sammlung, der Rück- und Einkehr in ſich ſelbſt und die Scene verändert ſich plötzlich; alle die lachenden Bilder des Tages ſind verwiſcht, all' der fröhliche Lärm iſt verſtummt; Mozart iſt allein, zwei Lichter und die zu vollendende Partitur vor ſich auf ſeinem Arbeitstiſch. Der Octoberwind pfeift in ſeine Ohren, ſich mit dem Geräuſch des niederfallenden welken Laubes vermählend. Mit Schrecken fühlt er den Augenblick ſeiner täglichen Metamorphoſe herannahen. Das Geſtirn, deſſen Strahlen-Kreislauf ſeinem geiſtigen Leben leuchtet, wendet ihm nun die nächtliche Seite ſeiner Scheibe zu, welcher immerdar das nämliche Bild aufgeprägt iſt. Er möchte es fliehen, dieſes unvermeidliche Bild, er ſchreibt die heitern, erotiſchen oder grotesken Eingebungen nieder, die der ſo oder

ſo verwandte Tag in ſeinem Gehirn hat entſtehen laſſen und ſchon zur Reife gebracht hat.

Er ſchreibt und auf einmal fällt ihm ein, daß der Held des Stücks, dieß ſo lebensvolle Sinnbild aller Erdenfreuden, ein junger Mann, dem Grabe geweiht iſt, in das er, in der höchſten Kraftepoche ſeines verhängnißvollen und allzu verführeriſchen Genie's hinabſteigt. Aber dieß Genie, iſt es nicht das Genie des, zu ſeinem Culminationspunkte gelangten Tondichters ſelbſt? Muß es nicht, indem es ſolcher Weiſe in einem übermäßigen Verhältniſſe alle bekannten Gränzen überſpringt, in unheilvoller Weiſe auf den Componiſten wie auf den betreffenden dramatiſchen Charakter zurückwirken? erwartet ein gleiches Schickſal ſie nicht alle beide?

Bei dieſen düſtern Gedanken, welche die, aus wiederholten Nachtwachen entſprungene Schlafloſigkeit vielleicht zu beſtimmten Gebilden umwandelte, belebte ſich die Einſamkeit des Tondichters mit Phantomen. Bald war es der Schatten ſeines Vaters, der mit der Stimme des Comthurs ihm zurief; bald zeigte ſich die geliebte Muſe, die ihn mit ſo ſtarken Banden an's Daſeyn feſſelte — bleich, verſtört, in langen Trauerkleidern — mit Donna Anna's Zügen, ein Lebewohl auf den Lippen wie nur er allein es zu vernehmen und wiederzugeben im Stande war: Lascia almen alla mia pena. (Serteit.) — Auf dieſe Weiſe kamen die Eingebungen des Tages den lichten Partien des Gemäldes zu Statten, während die Inſpirationen der Nacht den erforderlichen Schatten dazu lieferten.

Wie ſollte man bei der Entdeckung dieſer wunderbaren Aehnlichkeit aller Data des Gedichts nicht allein mit den tiefſten und ſpeziellſten Zügen der Individualität Mozart's, ſondern auch mit den zufälligen Urſachen, die ihn, den Componiſten — in, mit den ſo zahlreichen und ſo entgegengeſetzten Erforderniſſen ſeiner Arbeit ſtreng analoge Umſtände und Seelenſtimmungen verſetzten — nicht über allen Ausdruck überraſcht ſeyn?

Rufen wir andere, nicht minder wichtige Umſtände zurück.

In ganz Europa war es allein das Prager Publikum, welches Mozart's Muſik vollkommen verſtand; dieſes Publikum allein ſah den Mann mit den Augen der Nachwelt. „Was von Mozart kommt, iſt immer des Beifalls der Böhmen gewiß", ſagte der Capellmeiſter Strohbach zu unſerm Helden. Und Mozart antwortete: „Nun denn, weil die Böhmen mich ſo gut verſtehen, ſo will ich eigends für ſie eine Oper ſchreiben. Das Orcheſter, welches à vista und zur Zufriedenheit des Maëstro die Don Juan-Ouvertüre ſpielte, war ein Orcheſter, wie es keines mehr in der Welt giebt. Als letzte und beſondere Gunſt war dem Componiſten vom Schickſale eine Truppe italieniſcher, muſikaliſch-gebildeter Virtuoſen: eine Prima Donna — Teresa Saporeti — beſchieden, die eine ausgezeichnete Stimme und merkwürdige Fertigkeit gehabt haben muß, da die Partie der Anna — die Klippe ſo vieler Sängerinnen — für ſie geſchrieben worden iſt. Der Tenor war ein Sgr. Baglioni, deſſen Partie — Ottavio — gleichfalls für die bedeutendſten Geſangsmittel Zeugniß ablegt. Da andererſeits die Partitur auch nicht eine einzige Nummer enthält, wo die dramatiſche Wahrheit und der Ausdruck irgend einem Nebenzweck aufgeopfert worden wären, ſo dürfen wir daraus ſchließen, daß dieſe Prager Operntruppe eben ſo fügſam als gut zuſammengeſetzt war. Mozart war der Liebling des Publikums, ein Maëstro, der „volle Häuſer" machte, demzufolge war ſein Wille Geſetz. Die Hauptrolle fiel einem jungen, 22jährigen Manne von der ſchönſten Geſtalt zu, der ſo viel Sänger und Schauſpieler war, als es eben bedurfte, um die Rolle zur Geltung zu bringen.

Wenn man der Tradition und dem Portrait des Sgr. Basri — im Coſtüme des Don Juan — Glauben ſchenken darf, ſo dürfte der Dämon der Verführung in der Oper nie einen würdigeren Repräſentanten gehabt haben. Glücklich, dreimal glücklich die Muſikliebhaber, welche Don Juan von

Basri oder Garcia, einem Spanier, haben darstellen sehen. Was mich betrifft, dem dieß Glück nicht zu Theil ward, so war ich immer darauf angewiesen, das Werk in meiner Phantasie aufzuführen, und mich dafür zu entschädigen, es auf der russischen italienischen Bühne, im Auslande und in unsern zwei Hauptstädten gesehen und gehört zu haben. Zwanzig Subjecte — zum Mindesten — haben sich vor unsern Augen abgemüht, die Rolle des Don Juan zu spielen oder zu parodiren. Alle waren darin abscheulich und Jeder auf seine Weise. Nicht die mindeste Verständniß, nicht die leiseste Ahnung von der Rolle! — Der Eine machte aus dem Don Juan einen Renommisten und einen Stammgast schlechter Gesellschaften; der Andere einen blasirten und faden Stutzer, der Dritte einen süßlichen und schmachtenden Liebhaber; ein Vierter hatte ihn als Pickelhäring aufgefaßt, hüpfte über die Bretter und schlug beim Allegro des Là ci darem la mano einen Entrechat — der Elende! Ein Anderer wieder ging erst hinter die Coulissen und rieb sich dort das Gesicht mit Mehl ein, um sich das, beim Erscheinen des Geistes erforderliche, schreckhafte Aussehen zu geben, was die Statue und das Orchester nöthigte, einige Minuten zu warten, und an ihrer Stelle das mißbilligende Zischen des Parterre's sich vernehmen zu lassen. Dann sind wir Zeuge des Phänomens eines Don Juan's mit der Gicht, mit steifen Gelenken, einer Platte und einem überflüssigen Mangel an Waden gewesen; — worüber der Fürst der Ausschweiflinge ohne Zweifel untröstlich gewesen sein würde, wenn ihm der Himmel vergönnt hätte, als siebenzigjähriger Greis zu sterben. Eines schönen Morgens endlich, — es war in Petersburg, — wurde uns durch Trompetenschall verkündigt, daß wir ehestens den wahrhaftigen Don Juan, den ersten Don Juan Deutschlands zu sehen bekommen sollten. Groß war das Entzücken der Melomanen. Man bedachte nicht, daß man gegen einen deutschen Don Juan einige Bedenklichkeiten haben müsse. Es zeigt sich also ein Mensch, massiv und wie aus ei-

nem Stück, mit einer Stimme, die aus einer Tonne hervorzukommen ſchien. Er hat ganz die Anmuth eines Reitknechts, die liebenswürdige Dreiſtigkeit eines Garde-Lieutenants, die reizende Ungezwungenheit des Wirthshauſes und er ſingt ſchauderhaft. Er begeht die unglaubliche Albernheit, mitten im Stück auf die Melodie des Champagnerliedes, dem er noch eine Strophe von ſeiner Fabrikation hinzufügt, Mozart's Lob zu ſingen — Ah, le brave homme, ah, l'honnête homme! Niemand hätte uns beſſer jene groben und ungeſchlachten Bulgaren, die ſich ſo unhöflich gegen Fräulein Kunigunde von Thandertentrunk benahmen, in's Gedächtniß zurückrufen können. Und dieß wäre der erſte Don Juan Deutſchlands? Man ſchließe daraus auf die Andern. Ich hätte alle dieſe Herren bei ihren Namen nennen können; doch einige ſind geſtorben — Friede ihrer Aſche — die übrigen ſind bereits alt und haben der Bühne entſagt — Friede ihrer Hinfälligkeit! — Man muß ſo ziemlich aller Einſicht und Verſtändniß baar ſeyn, um bis zu dieſem Punkt einen Charakter zu entſtellen, bei welchem jede Bewegung Anmuth athmet, jede Stellung eine Malerſtudie, jeder Blick Verführung oder Blitze des Muthes ausſtrahlt, und wo das Ganze ſorgfältig in der Melodie und im Rhythmus angegeben iſt. Giovanni muß in ſolcher Weiſe hervortreten, daß die Ruhe eines Weibes und das Leben eines Mannes — ſobald er naht — niemals geſichert erſcheinen; daß ſeine dämoniſche Größe ſelbſt gegenüber dem Tode und der Hölle, die am Schluß ſich ihn als ihre Beute einfordern, ſich mit Wahrſcheinlichkeit behaupten könne. Wenn unſere Hiſtrionen dieß nicht einſehen, ſo ſollten ſie doch wenigſtens begreifen, daß Don Juan ein „Cavaliere“ — ein Edelmann von feinem Weltton iſt, der mit einem luſtigen Bruder Studio, wie mit den Kunden in Auerbach's Keller, die Mephiſtopheles auf ſo denkwürdige Weiſe bewirthete, nichts gemein hat.

Möge man dieſe Abſchweifung der Bitterkeit der Erinner-

ungen eines alten Muſikfreundes zu Gute halten, der — zwanzig Jahre hindurch Zuſchauer des von ihm zergliederten Werkes — nie in ſeinem Leben weder Don Juan, noch Ottavio, weder Anna, Elvira, noch Zerline geſehen und dem allein das Studium der Partitur einen Begriff von allen dieſen Charakteren beigebracht hat. Einmal nur glaubten wir Leporello unter der Maske Zamboni's heraus zu erkennen; doch leider gewährte uns dieſer Leporello den Eindruck eines vor ſeinem Vater Geborenen und ſang gerade ſo viel als ein Fiſch.

Eines tröſtet mich gleichwohl und muß tauſend Andere tröſten, die vom wirklichen Don Juan nicht mehr als ich zu ſehen bekommen haben: — das iſt die Schwierigkeit und vielleicht die Unmöglichkeit, dieſe Oper in vollſtändig befriedigender Weiſe zur Aufführung zu bringen.

Dieſe Oper hat einen Hauptfehler hinſichtlich der Bedingniſſe der Beſetzung. Es giebt keine untergeordneten Fächer darin. Alle Rollen und alle Partieen, Maſetto ausgenommen, ſind von höchſter Bedeutung, alle erfordern dramatiſche und muſikaliſche Talente erſten Ranges. — Bringt man hierzu noch eine ausgezeichnete Perſönlichkeit zum Don Juan, eine donnernde Stimme und eine monumentale Figur zum Comthur — Eigenſchaften, welche dieſe beiden Rollen im Intereſſe der materiellen Illuſion und der moraliſchen Wahrſcheinlichkeit dringend erfordern — in Anſchlag, ſo fragen wir: wo drei Schauſpieler und eben ſo viel Schauſpielerinnen auftreiben, die auch nur entfernt der Idee der ſechs Charaktere entſprechen, von denen jeder der Typus, — das Urbild — ſeiner Gattung iſt. — Die Leſer dieſer Abhandlung werden gern die Zuſammenwirkung von außerordentlichen Glücksfällen, wodurch Mozart bei der Schöpfung der Oper aller Opern unterſtützt war, in Betrachtung ziehen wollen. Ein Süjet, das reichſte und glücklichſte aller nur als möglich denkbaren lyriſch-dramatiſchen Süjets, ein

Universal-Sujet, wie das Genie, das es benutzte; eine Vereinigung von Umständen, die den Musiker eigends in die Treffweite mannigfacher und entgegengesetzter Eindrücke versetzen, zu deren Organ und Dolmetscher sich zu machen, er berufen ist; eine italienische Gesellschaft aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, die kühn genug ist, um sich an die gelehrteste dramatische Partitur, die existirt, zu wagen, und hinlänglich musikalisch gebildet, um mit Ehren in einer selbst heut noch schwierigen Aufgabe zu bestehen — Sänger und Sängerinnen, die wie für ihre Rollen geschaffen zu seyn scheinen, ein unvergleichliches Orchester und, um das Maaß voll zu machen: ein, aus enthusiastischen Freunden, die in der Anerkennung einer in jeder Beziehung wunderbaren Schöpfung Europa um 30 Jahre voraneilen, zusammengesetztes Auditorium. Nie war je ein Componist durch örtliche Schwierigkeiten und Rücksichten weniger gehemmt, wurde er von mächtigerer Begeisterung angefacht, noch von größerer Freiheit, seiner Eingebungen zu folgen, begünstigt; niemals hatte ein Zusammentreffen gleicher glücklicher Umstände zu Gunsten irgend eines Werkes statt gefunden, und es steht sehr dahin, ob es sich jemals wieder so fügen wird.

Die unendliche Ueberlegenheit des Don Juan über die Gesammtheit alter und neuer Opern war eine seit langer Zeit anerkannte Thatsache; unsere Aufgabe als Biograph und als Commentator erheischte es, den Ursachen dieser Thatsache nachzuspüren, und wenn unsere Bemerkungen so richtig befunden werden, als unsere Forschungen gewissenhaft waren, so wird man begreifen, warum alle Theatermusik — die Neuigkeiten des Tages davon — wie billig — ausgenommen — neben dieser abfällt. — Streng genommen könnten wir uns, unter dem Vorwande, daß heut zu Tage nichts Neues mehr darüber zu sagen sey, der Prüfung der Partitur entschlagen — — Doch, wer in aller Welt hätte wohl dieses unendliche Thema schon erschöpft! — Uns scheint die kritische Erndte

hier ſo wenig ſchon beendet, daß wir im Gegentheil nur eine Befürchtung hegen, indem wir nach tauſend Andern noch mit unſerm Verſuch hervortreten: — die Befürchtung, breit — und zwar bei weitem breiter als alle unſere Vorgänger — zu werden. Unſer Artikel droht — obwohl gegen unſern Willen — in ein Buch im Buche auszuarten, weil er das eklektiſche Verfahren ausſchließt, das wir bei der Zergliederung der andern Mozart'ſchen Opern angenommen haben. Es bleibt keine andere Wahl bei einer Partitur, die von der erſten bis zur letzten Nummer — mit faſt keiner Ausnahme — die vollendetſten Muſter aller Style und aller Charaktere der theatraliſchen Muſik und ſelbſt mehrere Tonſtücke ſuperdramatiſcher Muſik darbietet, wie man im Verfolg ſehen wird. So ſind wir denn gezwungen, eine vollſtändige Muſterung des Werkes vorzunehmen.

In einer Legende oder einem poetiſchen Märchen wie Don Juan iſt die Kataſtrophe das, was den meiſten Eindruck auf die Phantaſie hervorbringt. Daher iſt es ſehr natürlich und ſehr gebräuchlich, vor Allem dieſe — bei'm Beginn der Erzählung — in Erinnerung zu bringen.

— — „Ich will Euch jetzt verkünden die Geſchichte und das ſchreckenvolle Ende jenes kühnen Sünders, der — weder Gott noch Menſchen fürchtend, vom Schatten des, von ihm ermordeten Greiſen heimgeſucht ward, und bei lebendigem Leibe von den Dämonen in ein Flammengrab geſtürzt wurde." — — Das Märchen könnte ganz gut ſo anfangen, und dieß iſt auch gerade der Eingang, den Mozart gewählt. „Hört, merkt wohl auf!" rufen uns die erſten, vom ganzen Orcheſter kräftig eingeſetzten Accorde der Ouvertüre zu.

Der in zwei gleiche Hälften getheilte Rhythmus erdröhnt ruckweiſe auf der myſtiſchen, von ihm beſtimmten Modulation; in düſtern Octaven von den Blasinſtrumenten ausgehaltene ganze Noten tauchen von allen Seiten auf, wie geſpenſtiſche Larven, die mit glanzloſem Blick Euch anſtieren, dann ver-

ſchwinden und wieder andern Platz machen. Von Zeit zu Zeit grollen die Pauken darein wie unterirdiſcher Donner. Doch was bedeuten jene klagenden Syncopen der erſten Geige und jene andere Stimme, die wie verlorenes Gemurmel von der zweiten Geige her ertönt; die gleich einem zertretenen Wurm ſich krümmt, die ſich wieder erheben möchte und es nicht kann? Dieß iſt eine menſchliche, hinſterbende Stimme. Das Phantom antwortet ihr, und als es ſeine furchtbare Rede geendet, ſieht man einen ſchwarzen rieſigen Arm aus der Tiefe hervorlangen und den Sünder ergreifen. Die Blechinſtrumente führen den entſcheidenden Moment des Todeskampfes auf dem übermäßigen Quintſerten-Accord herbei, und das Tremolo der Geigen deutet deſſen letzte Zuckungen an. Nach dieſem erhabenen, Don Juan's Tod andeutenden Eingang kommt die eigentliche Erzählung, das Allegro der Ouvertüre, das als eine Expoſition der vorhergehenden Begebenheiten, d. h. des Lebenslaufes des Helden gelten kann. Bei der Zergliederung des poetiſchen Charakters Giovanni's haben wir ihm eine Phraſe in den Mund gelegt, die mit den Worten anfängt: — „Aber jeden Tag die Macht ſeiner Fähigkeiten gegen die zahlloſen Hinderniſſe, welche die Geſellſchaft einem Weſen meiner Art entgegenſtellt, erproben" — — u. ſ. w. — Dieſe, aus dem Geiſt der Ouvertüre geſchöpfte Phraſe wird zum Programm derſelben, und zwar zum genaueſten, was man nur mag aufſtellen können. Vom Anfang des Allegro an, bezeichnet das, gegen das natürliche D des Baſſes anklingende Dis der Geigen die feindliche Stellung Giovanni's gegen das menſchliche, oder vielmehr gegen das männliche Geſchlecht.

Der räuberiſche Wolf nähert ſich leiſe und unvermerkt, mit einem Satze hat er ſein Opfer ergriffen und die Trompeten begrüßen den verbrecheriſchen Erfolg mit ihren Jubelfanfaren. *) Die Kunde von dem geraubten Lamm wird ſchnell ruchbar und

*) Eine, E. T. A. Hoffmann nachgebildete Phraſe.

verbreitet ſich; man ſchlägt Lärm; man kommt zuſammen, um in Maſſe dem Wolf den Garaus zu machen. (Vom 16. bis 46. Takte. Von hier an beginnt die Reihe der Zauberwunder, welche dieſe Ouvertüre zu einem Kunſtwerk — ſo einzig wie die Oper ſelbſt, von der ſie Mozart unzertrennlich gemacht hat, indem er ſie mit der Ouvertüre verband — ſtempeln. Wie wurden jene Zauberwunder hervorgebracht? — Durch Mittel, die heut zu Tage bei Vielen nicht mehr gebräuchlich ſind: — mit zwei kleinen Figuren, die unſere jetzigen großen Männer nicht der Mühe werth gefunden haben würden, aufzuheben, wenn ſie ſie auf ihrem Wege gefunden hätten. Die Figur Nro. 1. hat etwas Entſchiedenes und Drohendes; ſie ſtützt ſich auf das Unisono aller Orcheſterkräfte. Die Figur Nro. 2. iſt leicht, ſchäkernd und muthwillig — ſie iſt einem einzigen Inſtrument — der erſten Geige — überwieſen.

Hier haben wir nun von einer Seite Don Juan, von der andern die Väter, Brüder, Ehemänner, Liebhaber, Vettern und Cicisbéen, die heilige Hermandad und ihre Sbirren, welche, — eine ergrimmte Schaar — alle aus ein und demſelben Tone ſingen. Zweimal wälzt ſich dieſe Menge in Maſſe zur Verfolgung des Räubers herbei. Doch dieſer entrinnt ihr und verhöhnt ſie im Entfliehen. Nun hält man's für angemeſſen, ſeine Streitkräfte zu vertheilen. Das Quartett ſetzt mit dem Niederſchlage, Hoboen und Fagotte mit dem dritten Viertel, die Flöten im folgenden Takte ein. Während dieſes Manövers bleibt die dergeſtalt vertheilte Nro. 1. darum nicht weniger ſich gleich, Nro. 2. iſt verſchwunden. Man ſetzt ihr nach. Zuerſt geht Alles gut; die canoniſch-ſtrategiſchen Bewegungen gehen mit vollkommener Präciſion und Regelmäßigkeit vor ſich; doch da verſehen ſich die Geigen, ſtatt eines Gis, berühren ſie ein natürliches G, was die Modulation über den Haufen wirft und den Stand der Dinge gänzlich verändert. Sich ob ihres Schnitzers ſchämend, geben die Geigen die Sache auf, die Andern, von ihren Führern verlaſſen, halten fortan weder Ord-

nung noch Kriegszucht mehr — Jedes wiederholt die Phraſe nach ſeiner Weiſe und dieſer ganze, von Anfang ſo gut geleitete Angriff löſt ſich in eine Moll-Cadenz vom köſtlichſten Effect auf. Der Feind hat den Preis ſeiner Kühnheit, den ſüßen Liebesſold davon getragen. Munterer Siegesjubel, rauſchende und fröhliche Muſik. Mitten im Tonſtück kommen — jedoch auf andere Weiſe, bei weitem noch mannigfaltiger und künſtlicher — die contrapunktiſchen Spiele wieder zum Vorſchein. Dießmal ſind die kriegeriſchen Figuren der Art vereinigt worden, daß ſie zu gleicher Zeit zu Gehör kommen. Der Angriff iſt durch ein Hilfs-Corps — die Clarinetten — verſtärkt und Nro. 2. iſt zwiſchen die erſten und zweiten Geigen vertheilt. Daraus ergeben ſich wieder ganz verſchiedene Zuſammenſtellungen. Die Schnelligkeit der modulatoriſchen Evolutionen von Nro. 2. geſtattet Nro. 1. nicht mehr, dem canoniſchen Gange im Einklange oder in der Octave zu folgen; man ſieht ſich genöthigt, ſich in der Secunde, in der Terz, Serte und der kleinen und großen Septime zu antworten, den Feind auf allen Punkten anzugreifen; doch überall hält die Vertheidigung kampfgerüſtet dem Angriffe Stand. Es iſt als ob man ein Schwert ſähe, deſſen Blitze nach allen Seiten hinfunkeln, oder wohl auch ein Irrlicht, das uns in phantaſtiſchen Tänzen umkreiſt. Das, in dieſem harmoniſchen Labyrinth verirrte Ohr, — da es deſſen unentwirrbare Fäden nicht zu erfaſſen vermag, überläßt es ſich — vom vollſtändigſten Zaubertaumel dahin geriſſen, dem Totaleffect. Dieſe wunderbare Ouvertüre hat keinen eigentlichen Schluß. Nachdem der zweite Theil das in der Tonika wiederholt, was der erſte Theil in der Dominante gebracht hat, wendet ſich die Modulation nach F dur; der Orcheſterſturm legt ſich; eine wollüſtige Ermattung folgt auf die raſtloſeſte Energie. Die Ouvertüre verhaucht gewiſſermaßen auf der Fermate, wo die Introduction beginnt. Sollte Mozart nicht auf dieſe Weiſe die Imitations-Formen der reinen Muſik mit denen der angewandten Muſik ha-

ben verbinden und uns von der Inſtrumental-Erzählung zur dramatiſchen Handlung ſo unmerklich hinüberleiten wollen, wie die Gedanken eines noch wachen Menſchen ſich mit den Bildern eines ſchönen Traumes vereinigen und vermengen? *)

Der Vorhang geht auf, und ich lade meine Leſer ein, einer Ideal-Aufführung des Don Juan beizuwohnen — einem Schauſpiel, woran die Kritik nichts auszuſetzen finden ſoll. Darſteller und Darſtellerinnen ſollen — ſo in moraliſcher als in phyſiſcher Hinſicht — mit ihren Rollen nur Eins ausmachen. Mit herrlichen Stimmen und einer klaſſiſchen Methode begabt, ſollen ſie ſingen, wie man faſt nur in der Phantaſie ſingen hört. Das Orcheſter, aus lauter Virtuoſen beſtehend, die zufolge einer, allerdings etwas fabelhaften Ausnahme, alle eben ſo vortreffliche Ripieniſten oder Orcheſterſpieler ſeyn werden, ſoll ſich nie auch nur um einen Viertelston oder eine Zweiundbreißigſtel-Pauſe verſehen. Die Decorationen ſollen an Schönheit und Wahrheit die Natur übertreffen. Und ſchließlich ſoll er, der Zuhörer — Leſer in mir einen jener dienſtfertigen und geſprächigen Nachbarn finden, bei denen es ſich vielleicht hin und wieder trifft, daß ſie das, was ſie erklären, auch verſtehen.

Wir fangen an! Wir haben vor uns den Garten einer ſpaniſchen Stadt; rechts ein Gitter, links die Vorderſeite eines Hauſes, im Hintergrunde ein mit Orangerie und Blumen umgebenes Sommerhaus. *)

Aurora zeigt eben erſt nur den kleinſten ihrer Roſenfinger am Horizont; ein Individuum ſteht Schildwach vor dem Gartenhaus. Der Anfang unſerer Oper iſt ganz ſo beſcheiden wie das „Arma virumque cano“ des Virgil. 's iſt vor der Hand nichts weiter als ein Bedienter, der ſeinen abweſenden Herrn

*) Was den materiellen oder pittoresken Theil der Scenirung betrifft, ſo geben wir in dieſem Artikel die Dinge ſo an, wie ſie nach unſerm Dafürhalten ſeyn müßten, und nicht, wie wir ſie geſehen haben.

für die täglichen Höflichkeitsbezeigungen, die er von ihm empfängt, zu allen Teufeln wünscht: „Notte e giorno faticar,“ eine Melodie, die sich ungeschlacht — ohne irgend eine Harmonie — auf den Intervallen des Accords herumtümmelt. Der Schelm wirft sich in die Brust: er wolle auch den Herren machen und das Orchester überbietet ihn noch in dieser lächerlichen Unabhängigkeits-Darlegung. Wie köstlich, — ein träger, grober, geschwätziger und bis zum Selbstgespräch prahlerischer Lakay; eine ächte Bedientenseele. Man hört Schritte; der Esel ändert oder senkt den Ton und ist nur darauf bedacht, seine Ohren in Sicherheit zu bringen. Eine heftige Orchester-Explosion bringt uns Giovanni und Anna, die aus der Thür des Gartenhauses hervorstürzen. Wie schön, wie wunderherrlich sind sie alle Beide. Er, der sich das Gesicht verhüllt und durch die edle Haltung und die großartige Geberde sein Incognito verräth, wie er, obschon ihm Flucht sehr heilsam wäre, wollüstig sich von der kleinen Hand zurückhalten läßt, die sich die Kraft zutraut, ihn aufzuhalten; sie, zitternd, mit aufgelöstem Haar, halb entkleidet, doch mit dem Blicke des Engels der Vernichtung bewaffnet, und sich in krampfhafter Umschlingung an das furchtbare Wesen anklammernd, dessen Hauch sie vernichten könnte.

Non sperar se non m'uccidi! Welch' herrliches Trio! Welches à plomb und welche Kraft in der Melodie, welch' energischer Pulsschlag im Rhythmus; wie diese Musik das Blut heiß und rasch in den Adern des Zuhörers kreisen macht! Doch da erscheint Annens Vater durch die Thüre links, nicht im Schlafrock und in wollener Nachtmütze, wie auf unsern Bühnen, sondern im spanischen Mantel, entblößten Hauptes und eine Fackel voran, welche die ehrwürdige, in edler Entrüstung erbebende Gestalt beleuchtet. Ob aus Stolz oder Mitleid — zum erstenmal in seinem Leben verweigert Don Juan, sich zu schlagen. Der Comthur nennt ihn einen Feigling. Ein Feigling! — Don Juan! — So vermag denn auch weder Rede

noch Geberde die muſikaliſche Erhabenheit ſeiner Antwort wiederzugeben. Misero! Langer, vom Blitzſtrahl begleiteter Ausruf des Hohns und verachtungsvollen Mitleids; at-ten-di! zwei monotone halbe Noten mit einer Pauſe — hierauf die düſtre Moll-Cadenz auf se vuoi morir! Dieſe Worte haben den Unglücklichen ſchon von der Liſte der Lebendigen geſtrichen. Die Degen kreuzen ſich; funkelnde Tonleitern fahren wie Blitze aus dem Orcheſter; die beiden Arme verlängern und verkürzen ſich abwechſelnd in umgekehrter Ordnung: der Stahl trifft den Stahl; die Waffen klirren ſo heftig und in ſo kurzen Zwiſchenräumen in einander, daß die Funken davon fliegen. Ein zu ungleicher Kampf leider, der nur einen Augenblick währt. Giovanni's Arm (die Geigenfiguren) ſucht nach der Stelle des Herzens; die Streiche verdoppeln ſich, dem Ziele immer näher rückend. Eins — Zwei — Drei und der Degen bohrt ſich in die tödliche Wunde; der Baß, der drei Schritt zurück gethan, fällt auf die herzzerreißende Fermate, welche ſeine letzte Bewegung hervorgerufen hat. Sicherlich kann die nachahmende (deſcriptive) Muſik nicht weiter gehen, denn man darf ſagen, daß die Analogie hier ſtärker an Illuſion, als das wirkliche Bild der nachgeahmten Sache, die man zur ſelben Zeit vor Augen hat. Zwei Schauſpieler, ſo erfahren in der Fechtkunſt ſie auch immer ſeyn mögen, werden ſich nie ſo natürlich ſchlagen können, als man ſich im Orcheſter ſchlägt, es ſey denn, daß man ſich allen Ernſtes die Hälſe zu brechen beabſichtigt.*)

Ton- und Tempo-Wechſel: von D-moll ſind wir mittelſt eines kaum merklichen, obwohl ſehr ſchnellen Uebergangs nach F-moll gelangt; langſame, abgeſonderte Triolen folgen auf die donnernden Zweiunddreißigſtel-Paſſagen, und die von den Hörnern ausgehaltene Octave tönt fort wie ein Echo des, aus der geſpaltenen Bruſt des Greiſes hervortönenden Todesröchelns. Ah, soccorso. Hier wetteifert das ſceniſche Bild mit dem muſikaliſchen Gemälde an Schönheit. In der Partitur zeichnet ſich die impoſante Geſtalt Don Juan's un-

beweglich, weit in den, maleriſche Falten werfenden Mantel gehüllt, — ernſt, noch geringſchätzig und dennoch erſchüttert — ab. An der Stirn trägt ſie das Cainszeichen. Zu ſeinen Füßen der dahingeſtreckte Comthur, der — mit einer Hand ſich gegen den Boden ſtützend und die andere voll Blut auf ſeine Wunde gepreßt, mit mehr und mehr verlöſchender Stimme nach Hülfe ruft, während ſchon der Tod ſeine Züge entſtellt, und durch ſeine Glieder rinnt.

Auf dem zweiten Plan erblickt man Leporello's ausdrucksvolle Maske, worauf ſich — mit einer ſchrecklichen Uebertreibung — Ueberraſchung, Schreck, Entſetzen und Mitleid malen. Dieſe drei abſtechenden Baſsmelodieen ſondern ſich in erhabener Gruppirung, auf der Grundlage einer, und einer ganz einfachen Begleitung von einander ab. Der Vocalgeſang hat aufgehört und die letzten Spuren des Lebens verlöſchen im Nachſpiel. *)

Wir haben dem Regiſſeur und dem Capellmeiſter unſerer imaginirten Oper aufgetragen, auf dieſes Todes-Trio unmittelbar die Scene Nro. II., die ſich auf dieſe Weiſe der Introduction anſchließen würde, folgen zu laſſen. Statt einige alberne und ſehr ungehörige Worte zu wechſeln, ziehen ſich Don Juan und Leporello, ohne erſt mit einander mündlich zu verhandeln, gleich zurück und alsbald erſcheint Donna Anna mit Ottavio und den Comparſen. Sie findet Niemand als den Leichnam ihres Vaters. Die Stimmgleiche der Bratſchen, der das plötzlich aufgeſchreckte Orcheſter mit furchtbarem Schreckensſchrei antwortet, ertönt zu dieſem, von Fackellicht beleuchteten Schreckensſchauſpiel. Padre, caro Padre! Wer vermöchte dieſe Energie, die im Schmerz noch erhabener, als in der Entrüſtung, dieſe glühende Sprache, die in Thränen verliſcht, dieſe Steigerung der Angſt, die jeden Augenblick gegen die äußerſte Grenze des Leidens zerſchellen zu müſſen droht, und einen Augenblick darauf uns noch größere Seelenqualen enthüllt: — Quel sangue — quella piaga — quel volto

— tinto e coperto del color di morte! — zu ſchildern — dann dieß Herz, das auf einmal zu ſchlagen aufhört und — wie das Herz des ermordeten Verblichenen — erſtarrt: E non respira più — fredde le membre. Habt ihr nicht ſelber es empfunden, dieß quälende Entzücken, um noch unzulängliche Phraſen über Donna Anna's Recitativ von uns zu verlangen? Anna iſt die letzte und höchſte Kraftäuſſerung des Genie's in der Schilderung tragiſcher Leidenſchaften; iſt die Fleiſch und Blut gewordene höchſte Tragik. Zur vollendeten Darſtellung Donna Anna's bedarf es nichts Geringeres, als unſerer imaginairen Prima Donna: — des ſchönſten Weibes, der größten tragiſchen Schauſpielerin und der erſten Sängerin der Welt.

Ein jeder Andere als Mozart würde durch das eben gehörte Recitativ in Verlegenheit geſetzt worden, — ja dieß Letztere würde faſt eine verhängnißvolle Klippe für den Maëstro geworden ſeyn.

Ein Duett ſchloß die Scene, und wenn das Werk durch das Ende nicht gekrönt wird, ſo wird es dadurch verdorben. Mozart verdarb es nicht. Der Dichter hatte ihn mit einem prächtigen Stoff verſehen, und dieß war hinreichend für ihn, um — ganz natürlich — auf das Recitativ aller Recitative das Duett aller Duette folgen zu laſſen. Bevor wir dieß Duett hören, wenden wir uns einen Augenblick zu Anna's Partner, der darin zuerſt ſich zeigen ſoll. Von den Charakteren dieſer Oper iſt Ottavio derjenige, der mir von den Kritikern am wenigſten verſtanden worden zu ſeyn ſcheint, weil ſie denſelben vor allem nach ſeiner dramatiſchen Bedeutung in's Auge gefaßt haben. Die wahre Liebe, dieſes, uns in unſern eigenen Augen und in der Achtung des, von uns geliebten Weſens ſo hoch erhebende Gefühl iſt nicht hinreichend, um uns auf gleiche Weiſe in den Augen der Welt zu erheben.

Im Roman und im Drama ſelber ſchafft die Liebe ihre

Helden nur mit Hülfe moraliſcher Fähigkeiten, die ſie entwikkelt und in Bewegung ſetzt. In der Wirklichkeit, wie in der Poeſie muß man — um etwas zu ſeyn — etwas thun oder machen — eine ſchöne Handlung, ein ſchönes Buch, eine ſchöne Partitur, ein ſchönes Bild oder zum wenigſten ein ſchönes Kleid — oder man muß etwas haben, z. B. 100,000 Rubel jährlicher Einkünfte — oder etwas werden: General, Miniſter, oder zum mindeſten Agronom, der in Gemangelung eigenen zu beſtellenden Grund und Bodens für die Zeitungen pflügt und ackert. Sonſt — welche Ueberſchwänglichkeiten man immer auch in der Seele hegen mag — wenn Nichts davon nach Außen hin zum Vorſchein kommt, oder wenn ſie ſich nur zu verfehlten Werken oder zu, vom Winde verwehten Redensarten geſtalten — ſonſt — ſagen wir — bleibt man ein Tugendheld, ein unverſtandenes Weſen (homme incompris) d. h. ein müßiger Wortkrämer und am häufigſten ein Menſch mit großen Anſprüchen und beſchränkten Mitteln.

Nun — Ottavio — er thut nichts oder er kann Nichts thun, was beinah daſſelbe iſt — und er wird auch Nichts, als was er ſchon iſt: der Verlobte ſeiner Geliebten. Im Roman und im geſprochenen Drama würde mithin dieſer Ottavio eine armſelige Figur abgeben. Man intereſſirt ſelbſt nicht bei der Lektüre die verſtändigen Leſer.

Die beredſamſten Auseinanderſetzungen des ihn erfüllenden Gefühls würden nicht ſeine dramatiſche Nullität zu erſetzen vermögen. Er liebt — dieß iſt ſein einziges Talent, ſeine einzige Tugend, für deren richtige Würdigung uns jedoch das Textbuch, bei dem Mangel anderweitiger Proben und Beweiſe als der — nichts beweiſenden — Worte, keinen genügenden Haltpunkt darbietet. Der Tondichter allein vermochte uns den richtigen Maaßſtab für jenes Talent und jene Tugend zu geben, er allein war im Stande, die Empfindung durch

eine That wiederzugeben, d. h. ſie in eine Arie oder ein Duett überzutragen und dieſe That, mit all' der Augenſcheinlichkeit und moraliſchen Schönheit, die ſie nur zuläßt, auszuſtatten. Von da an war der arme Ottavio, ohngeachtet ſeiner paſſiven Rolle, ſeines fruchtloſen Dienſteifers und ſeiner untergeordneten Erſcheinung auf der Bühne — wenn nur der Muſiker wollte — der am reichlichſten bedachteſte der Tenore. Die Muſik übernahm es, uns den „homme incompris“ zum Verſtändniß zu bringen, und ſchuf aus dem bloßen Tugendhelden einen auf alle — mit dem ſeinigen in Berührung kommenden — Gemüther — vermittelſt der Macht einer in ihrem innern Weſen dargelegten Liebe — thätig einwirkenden Helden. Faſſen wir jetzt dieſe ſeine Wirkſamkeit in dem betreffenden Duett in's Auge.*)

Anna, die der Dichter nach den ſchrecklichen Aufregungen des Recitativs in eine momentane Bewußtloſigkeit gerathen zu laſſen den richtigen Tact gehabt hatte, glaubt den Mörder ihres Vaters zu ſehen. Fuggi, crudele, fuggi! Allegro, D-moll. Ottavio's, in einer göttlichen Modulation von dem Molltone der Quinte durch den Durton der Terz dahin gleitender, und eine unnennbare Zärtlichkeit athmender Geſang ruft die theure Geliebte wieder zu ſich ſelbſt zurück. „Guarda mi un solo istante.“ Sie betrachtet ihn, erkennt ihn wieder. Ma il padre mio dov' è? und das Orcheſter bemächtigt ſich alſogleich der Geſangsphraſe, erläutert ſie und verdüſtert deren Farbenton — die entſetzliche Wahrheit bricht durch die geiſtige Umſchleierung, die ſie verbarg, hervor. Hai sposo e padre in me, antwortet Ottavio. Welche liebende Sorgfalt, welche ſchwärmeriſche Hingebung, welch tröſtender Zauber liegt in dieſem, von der Oboe zuerſt ausgeführten Septimenfall — wie iſt er willfährig und befliſſen, der zärtliche Ottavio — wie wäre er glücklich — ſein Leben und ſeine Seele — und — wäre es möglich — noch mehr dahin zu geben, um Anna's Thränen zu trocknen! „Schwöre, den Vater zu rächen“ — ſagt

ſie ihm in einigen Noten gebieteriſchen Recitativs. „Giuro!“ — und die ganze Religion der Liebe geht in dieſen feierlichen und ernſt erhabenen Schwur über, Adagio. Nochmals entzündet ſich die Feuersbrunſt in Anna's Herzen; (tempo primo) die eigenthümlichen, von der Flöte à l'ottava wiederholten, aus zwei Viertelnoten beſtehenden Figuren der Geige glänzen wie feurige Blitze am ſtürmiſchen Horizont der Leidenſchaften; die Stimmen verflechten ſich, Accorde von einem unerklärlichen Zauber, den wehmüthigſten Harmonieen der Seele entnommene Inſtrumental-Wiederklänge trennen und begleiten ihre heftigen Phraſen. Bei der Wiederkehr der Schwurworte hat Mozart dieſelbe Idee in ganz veränderter Weiſe wiedergegeben. Ohne dießmal das Tempo langſamer werden zu laſſen, folgen die überraſchendſten Modulationen Schlag auf Schlag. So feierlich zuerſt das Gelöbniß war, ſo leidenſchaftlich hinreißend und enthuſiaſtiſch erſcheint es dießmal. Das erhabene Weib erhebt auf einen Augenblick ihren Geliebten zu ihrer eigenen Höhe; denn bei Ottavio ſind Entſchluß und Heroismus nur der Wiederſchein von Anna's Seele. Er, Ottavio, er hat nichts Perſönliches als ſeine Liebe. Bringen wir, nach ſo viel Schönheiten, noch die, am Ende des Tonſtücks vorkommenden herrlichen Züge, die ausdrucksvolle und imitirende Stelle des „vammi ondeggiando il cuor,“ die energiſchen Syncopen der folgenden Phraſe und den, bei der Schlußcadenz losbrechenden Sturm der Inſtrumente in Anſchlag, ſo dürften wir ein ziemlich genaues Kriterium des erhabenſten aller Duette, die je componirt und geſungen worden ſind, erhalten. Der Meiſter — ipse — hat kein zweites geſchaffen, was ihm — auch nur im Entfernteſten — gleich käme. —

Es iſt Zeit, die muſikaliſche Tragödie etwas Athem ſchöpfen und ihrerſeits die komiſche Oper an die Reihe kommen zu laſſen. In dem Streit der Claſſiker und Romantiker ſind wir immer der Meinung des Scarmentado geweſen, der — aufgefordert, ſich zu erklären, ob er für

den ſchwarzen, oder den rothen Hammel ſtimme, — zur Antwort gab, daß er für den weichſten wäre. In der That thut die Farbe des Hammels nichts zur Sache, wenn nur das Fleiſch gut iſt. Gleichgültig gegen Alles, was etwa La Harpe oder Schlegel, von denen der eine ſehr ſchlechtes Franzöſiſch ſchrieb und der andere vom Deutſchen und Engliſchen keine Idee hatte, hielten und halten wir noch uns zu dem, was unſere Theilnahme in Anſpruch nimmt, was uns gefällt und uns ergreift; für die ſchönen Scenen Shakeſpeare's und Corneille's, für Racine und Schiller, für L. Byron und Goethe, für Chateaubriand und Walter Scott, für Puſchkin und Jonkowſky, wenn auch mit dem Vorbehalt, alle dieſe Herren in ihrer Sprache zu leſen, mit Ausnahme Scott's, den man mit gleichem Genuß in allen Idiomen Europa's leſen wird. Nichtsdeſtoweniger iſt uns in einigen Dramen der romantiſchen Schule Eines ſtets zuwider geweſen und widerſteht uns noch, nicht wegen unſeres litterariſchen Glaubensbekenntniſſes — nie haben wir je zu einem ſolchen — einem oder dem andern — ausſchließlich geſchworen — ſondern zufolge eines unwillkührlichen, paſſiven, von jedem litterariſchen Urtheil völlig unabhängigen Eindrucks. Dieſes Eine iſt die Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen, welche bei uns ſich immer in der Art neutraliſirt haben, daß — da wir dabei weder zu ordentlicher Rührung noch zu herzlichem Lachen es zu bringen vermochten — wir nach und nach in Gleichgültigkeit verfielen und glücklich waren, wenn die Handlung noch ein ſchwaches Intereſſe der Neugier wach erhielt. Der größte Dramatiker des vergangenen und unſers Jahrhunderts, Schiller, der den Effect dieſer Vermiſchung auf das Publikum beobachtet hatte, ſchloß ſie ganz von ſeinen Trauerſpielen aus, nachdem er ſie in den, in Proſa geſchriebenen Dramen ſeiner Jugendepoche angewendet hatte.

Schiller iſt eine Autorität, gegen welche die Romantiker wohl nichts einzuwenden haben werden.

Doch wenn die Zuſammenmiſchung zweier Elemente, wie die des Tragiſchen und Komiſchen einen unbeſieglichen Widerwillen erregt, weil er allen, von litterariſchen Lehrſätzen nicht voreingenommenen Zuſchauern inſtinktmäßig eigen iſt, ſo führt ſie dagegen im muſikaliſchen Drama zu ganz verſchiedenen Reſultaten. Die rein dramatiſchen Effecte wollen gehörig vorbereitet und ſorgſam unterhalten und gepflegt ſeyn, wie Alles, was ſich an den Verſtand wendet. Es gehört einige Zeit und viel Kunſt dazu, um Geiſt und Gemüth des Zuhörers in die gerade beabſichtigte Stimmung zu verſetzen. Die Gegenſätze vermiſchen, heißt mithin den hervorgebrachten Effect verderben, und den noch zu erzielenden zu nichte machen, wofern nicht dieſe Gegenſätze durch lange und gelehrte, mit dem raſchen Gange eines Theaterſtücks faſt immer unvereinbare Uebergänge vermittelt werden. Und auch ſelbſt in dieſem Falle leiſtet der Autor auf den koſtbarſten ſeiner Vortheile — auf die Steigerung eines homogenen Intereſſe — Verzicht. Ganz anders ſind die Bedingniſſe der Oper beſchaffen. Der Tonkünſtler wendet ſich unmittelbar an's Gemüth, und wirkt ohne irgend eine logiſche Vorbereitung darauf ein. Eine einfache Veränderung des Rhythmus, die Wahl der Durtonleiter an die Stelle der Mollſcala — genügen ihm, um uns alsbald in einer neuen pſychologiſchen Tonart heimiſch zu machen, wie verſchieden auch dieſe von der eben verlaſſenen immer ſeyn mag. Noch mehr: — die unmittelbare Aufeinanderfolge der widerſtreitendſten Effecte iſt in der Natur der, von aller Anwendung unabhängigen, muſikaliſchen Kunſt begründet. Wie viel Violin-Quartetten und Symphonieen giebt es, wo heitere und muntere Stücke mit dem beſtmöglichſten Effect auf Tonſtücke von einem entgegengeſetzten Charakter folgen!

Was die Oper betrifft, ſo iſt die Miſchung des Ernſten und Komiſchen hier mehr als zuläſſig; ſie iſt ihr höchſt vortheilhaft. Da die Eindrücke der Muſik ohne allen Vergleich weit ſtärker ſind, als alle Eindrücke des geſprochenen

Drama's, würden ſie ſich auch weit ſchneller erſchöpfen, wenn man nicht mit ihnen abwechſelte. Die ſchönſten lyriſchen Tragödien: Idomeneo, die beiden Iphigenien, die Veſtalin würden auf die Länge etwas ermüden, wenn nicht die Tänze, Zwiſchenſätze und anderes Beiwerk der Handlung eine wohlthätig abſpannende Abwechſelung hineinbrächten. Die beſten komiſchen Opern würden ſchon vom erſten Act an aufhören zu unterhalten, wenn die komiſchen Züge darin nicht mit — dem Gefühlserguß gewidmeten — Tonſtücken abwechſelten. Und das iſt der Grund, weshalb Don Juan, welcher die Quinteſſenz aller muſikaliſchen Effecte, die höchſte Tragik und die höchſte Komik in ſich vereinigt, von allen Opern diejenige iſt, welche den Kennern am meiſten gefällt und welche ſicherlich am wenigſten ermüdet.

Nun — der lebendige und ſingende Uebergang vom Erhabenen zum Lächerlichen: es iſt jene ſchöne Dame, welche eben jetzt — wo wir ſprechen — auf der Bühne erſcheint, und die ich näher in Augenſchein zu nehmen bitte.

Elvira bietet zwei ſehr verſchiedene Phyſionomieen dar, je nachdem man ſie nach ihrer Rolle oder nach ihrer Partie — für ſich oder in Bezug auf ſie ſelbſt, — als Object oder als Subject betrachtet. Vom objectiven Geſichtspunkt — dem Geſichtspunkt der Rolle aus, iſt die Perſon — beſonders in den Augen der Männer, die ſie von lange her kennen, nichts weniger, als angenehm. Sie iſt das Geſpenſt (croque-mitaine) oder der läſtige Dämon — Argus — der in euren jungen Tagen euch in der Geſtalt einer euch überdrüßig gewordenen Geliebten allerorts verfolgt, und der euch ſpäter, mit den noch furchtbarern Zügen einer rechtmäßigen und tugendhaften Gattin, jedesmal gerade in den Momenten eurer unſchuldigſten Erholungen und ſüßeſten Zerſtreuungen durch ſein Erſcheinen geſtört hat. Betrachtet man Elvira jedoch vom ſubjectiven oder muſikaliſchen Geſichtspunkt, ſo erblickt man in ihr eine reiche auserleſene Natur, ein großherziges, edles Weib. In ihr hat der

Tondichter die unbegrenzte Hingebung, die — trotz Vernachläſſigung und Vergeſſenheit — nicht erkaltende — Erniedrigungen, Beleidigungen und die Hoffnung ſelbſt überlebende — Liebe verperſönlicht. Das Ritornell der jetzt beginnenden Arie will uns ein Bild von dem Aeußern der — durch hohe Leidenſchaft gewiſſermaßen als Typus der Weſen ihrer Art erſcheinenden — Frau geben. Impoſante Tonart — Es-dur — feſter, majeſtätiſcher und entſchloſſener Rhythmus — melodiſche Figuren, die ſich ihrer Geltung bewußt ſind und euch zurufen: Seht mich an! ſchöne Erſcheinung, edle Anmuth, ein Anflug von Koketterie, doch vom feinſten Geſchmack. Das Vorſpiel des Orcheſters iſt ſo beſtimmt, ſo glänzend, von einer ſo charakteriſtiſchen Melodie; es ſcheint ſo ſehr das Hauptthema zu ſeyn, daß man kaum erwartet, ihm ein anderes Motiv vorziehen zu ſehen.

Nun wohl, — kaum iſt es zu Ende, als der Componiſt es Note für Note wiederholt, um ſich ſeiner als Begleitung der Geſangsmelodie zu bedienen. Und dieſe letztere zeichnet ſich geſangvoll auf dieſer melodiſchen und künſtlich durchbrochenen Grundlage mit einer Natürlichkeit und einer Schärfe ab, die ſie alſogleich dem Gehör einprägen. Dieß ſind ächte Mozart'ſche Meiſterzüge.*) Ah chi mi dice mai quel barbaro dov' è? Elvira will ein orrendo essempio geben, ſie will das Herz des impio durchbohren, wo ſie ihn findet — ſie iſt eigends deshalb mit der Poſt von Burgos gekommen. Immer noch Tragik! Nicht ſo ganz. Unſer Maëstro hat ſich weder von den Frauen, noch von dem Dichter — ihrem Mitſchuldigen — ein X für ein U machen laſſen. Man höre nur, wie er in der zweiten Hälfte der Arie „gli vo cavar il cuor" wiedergiebt. Er überträgt folgendermaßen: „In Thränen aufgelöſt will ich mich an ſeine Bruſt werfen, wenn er — der geliebte Treuloſe — mir nur wieder ſein Herz zuwenden will!" — Doch was bedeuten die imitatoriſchen Stellen, welche die erſte Geige, Bratſche und Baß wie Signale unter

einander austauſchen, und welche das Ohr feſſeln und eine neugierige Erwartung erregen? — Sie zeigen an, daß Don Juan in der Nähe iſt — ſich im Hintergrund der Bühne, von Elviren unbemerkt, befindet. Kaum erkennt man den Mann des Unheils wieder, der in der Dunkelheit erſchienen und wieder verſchwunden iſt und einen Leichnam als Zeugen ſeiner Gegenwart zurückließ. Don Juan hat ſich die Hände gewaſchen; er iſt friſch und munter, in vollem Glanz der Toilette mit Verführungskünſten und guter Laune wohl ausgerüſtet, wie ſich's zu ſeiner Morgenjagd paßt; ſein zweibeiniger Spürhund folgt ihm. Es ſcheint, als ſolle die Jagd einen guten Anfang nehmen. Ein Frauenzimmer, ganz allein und die ganz ſo ausſieht, als ob ſie von dem Ausſpruch: „es iſt nicht gut, daß das Weib allein ſey — ſo wenig als der Mann — innig durchdrungen ſey; — das iſt ein gutes Zeichen. „Poverina, poverina — ruft Giovanni — cerchiam di consolar il suo tormento.. Und Leporello: Cosi ne consol' mille e otto cento! Bemerke man die nergelnde und ſpöttiſche Inſtrumentalfigur, die in einem fort ihre Doppelnote bei dieſem erbaulichen Geſpräche wiederholt. Nachdem Elvira mit einem bravourmäßigen Lauf geſchloſſen, und die claſſiſche Cadenz die übliche Vervollſtändigung hinzugefügt hat, ruft Don Juan die Dame mit dem Tone, womit man Vögel lirrt: Signorina, Signorina! wobei die ſchelmiſche Figur noch um eins ſo ſtörriſch, wieder zum Vorſchein kommt und nun im fünften Tacte brechen Sänger und Orcheſter kurz ab, als ob ſie urplötzlich das Haupt der Meduſe erblickt. Das Stück endigt hier d. h. es ſchließt gar nicht. Der Galan und die Dame haben ſich wieder erkannt. Bewundern wir nach Kräften, genießen wir nach Herzensluſt, doch halten wir uns nur nicht zu ſehr mit Loben auf.

Don Juan, dem ſehr wenig darum zu thun iſt, Elvirens Eroberung noch einmal vorzunehmen, läßt ſie mit Leporello allein. Unſere Schauſpielerin iſt zu verſtändig, um — wie

ſo viel Andere — während der Catalog-Arie einem Diviſions-Chef zu gleichen, der mit einer Amtsmiene den Bericht anhört, den ihm ſein Untergebener abſtattet. Elvira hört nicht darauf: ſie geht mit großen Schritten auf der Bühne auf und ab, läßt ſich dann, ganz in ihre Betrachtungen verloren, auf einen Seſſel ſinken. Leporello, der das Schweigen ſeines Zuhörers für Aufmerkſamkeit hält — ein bei Autoren ſehr häufig vorkommender Mißgriff — beginnt ſeine Arie pian pianino mit dem Quartett allein. Es ſoll nicht etwa der ganze Band — es iſt ein Foliant — durchgeleſen, ſondern nur die Hauptſtellen ſollen namhaft gemacht werden, welche für Giovanni die Statiſtik Europa's in ſich ſchließen. Geige und Baß wenden regelmäßig die Blätter um, geben die Königreiche und Provinzen an, mit dem Finger bald auf den Paragraphen, bald auf jenes Capitel deutend, und Leporello lieſt, je nachdem er findet, was er ſuchte: „In Italia sei cenli e quaranta" — da — in großer Schrift. — Sehen Sie wohl, Signora? — Und die Geigen mit den Flöten zuſammen können ihr Erſtaunen nicht bergen und ſchreien laut auf, während die Hoboen und Hörner, plumpes Volk in höhniſchen Gloſſen ſich über die abſonderliche Größe der Zahl auslaſſen. Beim Capitel „Spanien" angelangt, erhebt unſer Hiſtoriograph, der bis dahin mit der Monotonie eines Pfarr-Caplans, die Brille auf der Naſenſpitze, vorgeleſen hatte, die Stimme, ſenkt ſie dann mehr und mehr, indem er dann mit ein und derſelben Sylbe ma — ma — ma in Ispagna — über den Tact hinausſchreitet. Er iſt erſchreckt über das, was er zu ſagen hat; er hält inne. Ein ſtyliſtiſcher Kunſtgriff, welcher darin beſteht, in dem Augenblick die Erzählung zu unterbrechen, wo die Zuhörer in höchſter Spannung mit offenem Munde den Ausgang der Dinge erwarten. Nachdem der Streich auf dieſe Art gehörig vorbereitet, nähert man ſich euch und ſagt euch mit wichtigem und geheimnißvollem Tone: „Ma in Ispagna son già mille e tre." He, was meint ihr dazu? —

Mille e tre wiederholen die Geigen — Mille e tre nach ihnen Fagotte und Hoboen. Jetzt, wo das Ohr ganz ſicher iſt, ſich die unglaubliche Zahl zu behalten, geht die Erzählung raſcher und fährt in ſyllabiſchen Noten „V'han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v'han contesse, baronesse, marchesine, principesse" — fort. Richtig, da läßt ſie das Orcheſter, der Anciennetät nach, an uns vorüberziehen. Ein unabſehbarer Zug, ganz und gar aus Frauenzimmern beſtehend. Wie das Alles zu gleicher Zeit ſpricht, plaudert und ſchnattert, ſich unterhält und plappert, ſchreit und geſticulirt, daß man nicht weiß, auf wen man zuerſt hören ſoll! Schluß. Nach beendigter Vorleſung will Leporello noch einige, dem moraliſchen Codex, deſſen praktiſche Nutzanwendung er uns im Auszuge hat kennen lernen laſſen, entnommene Sittenſprüche und Maximen hinzufügen. Man geht vom Allegro zum Andante und von der Declamation zur Melodie über. Es liegt ſo viel Klarheit und Weisheit in Don Juan's Aphorismen, daß das Orcheſter glaubt, nicht unumwunden genug ihnen ſeine Beiſtimmung zu erkennen geben zu können. Es iſt, als ob es einen Wettſtreit gelte, wer ſich der Vocal-Melodie mit der meiſten Gefälligkeit anſchließen, wer ſie mit mehr Erbauung wiederholen, oder durch die überzeugendſten Randbemerkungen bekräftigen möge. Wir haben uns außerdem bei den Schilderungen der grande maestosa und der piccina verweilt, nach denen jene der vecchia an die Reihe kommt. Man ſehe, was es koſtet, mit ſechszig Jahren noch jung ſeyn zu wollen. Der Fuß gleitet der alten Thörin aus; da fällt ſie hin ſammt ihrer Perücke auf eine unterbrochene Cadenz in B-dur. Der Fagott, der ſich ihrer erbarmt, giebt ihr den Arm und führt ſie hinweg, nicht ohne ihr einige ſehr bedeutungsvolle Worte über die Nothwendigkeit, ihr Teſtament zu machen, zuzuraunen. — Ich bin fertig, Signora. Jetzt, wo Sie Alles wiſſen, dürfen Sie ſich vollkommen zufrieden geben. Ich habe die Ehre, Ihnen einen guten Morgen zu wünſchen. Die Catalog-Arie

iſt das vollendetſte Muſter des komiſchen Styls — nach der Ausſage der Italiener ſelber, der natürlichen und competenteſten Schiedsrichter in dieſer Sache, weil der komiſche Styl zum Theil mit ihrer Sprache zuſammenhängt.

Aufgepaßt, — da naht ſich eine ſtattliche, äußerſt muntere Schaar in C-dur und im $^6/_8$-Tact. Unſern Gruß der Bauernhochzeit! Es iſt dieß weder das Hirtengedicht, noch die Idylle — es iſt Maſetto in Begleitung ſeiner Freunde, eines Haufens von Bauern und Bäuerinnen, die in ihrem Sonntagsſtaate ſich zu Tanz und Luſtbarkeit begeben — ein äußerſt luſtiger Chor, doch von jener Luſtigkeit, die man lieber im Ganzen und aus der Perſpective betrachtet, wie die Heerden in einer Landſchaft.*) Es iſt ganz und gar der Geſang des Volks, der ſich ebenfalls aus der Ferne bei weitem beſſer, als in der Nähe anhört. Von guter Wirkung iſt das zwiſchen die rauſchenden Unisono's des Chors eingeſchobene kleine Duett der Brautleute.

Doch inmitten dieſes ächt bäuriſchen Chaos befindet ſich Jemand, der alſogleich uns ganz andere Weiſen ſingen wird. Dieſer Jemand iſt die Braut, Zerline, in die Mozart ſich verliebt zu haben ſcheint, wie Pygmalion in ſeine Statue. Waret ihr je bei einem ländlichen Feſte und habt dort in einer Gruppe von Bauermädchen eine Geſtalt entdeckt, der alle andern nur zur Staffage und zur Folie dienten, eine jener Geſtalten, die man nicht ſo leicht vergißt, wenn man ſie einmal geſehen hat — dann habt ihr ohne Zweifel bei euch gedacht, daß dieß ein arger Mißgriff des Schickſals oder wohl auch irgend eine verkleidete Prinzeſſin wäre. Ohne Zweifel hat ſie Gemüth, Geiſt, Charakter, ehrgeizige Wünſche. Immer Bäuerin zu bleiben, wäre ein hartes Loos für ſie. — Man kann dreiſt wetten, daß eine nähere Bekanntſchaft mit eurem Götzenbilde einige eurer Vorausſetzungen zerſtört haben würde, und dieß iſt der Punkt, worin Zerline von den meiſten der ländlichen Schönen, die ihr in der äußern Erſcheinung

gleichen, ſich unterſcheidet. Zerline iſt gerade das, was man wünſcht daß ſie ſeyn möchte. Hier iſt Gemüth, Geiſt und viel Eitelkeit. In einem Augenwink hat Don Juan es wegbekommen, daß ihr dieß alles eigen. Eine ſo reizende Schönheit das Weib eines elenden Bauertölpels werden, und er, ein edler Ritter, ſollte dieß dulden! Wohlan, meine Schöne, es handelt ſich nur darum, den Bräutigam zu wechſeln.

Giovanni für Maſetto — der Tauſch ſcheint annehmbar. Gleichwohl zaudert man noch und indem ſo die Situation der Muſik entgegenreift, beginnt das köſtlichſte kleine Duo: Là ci darem la mano. Viele Muſikfieber finden, daß das, ein wenig triviale Allegro weit entfernt iſt, dem Andante zu entſprechen. Wir pflichten ihnen bei; bevor wir jedoch dieſe Bemerkung zu einem Vorwurf verkehren, wollen wir ſehen, ob der Componiſt nicht ſeine guten Gründe gehabt haben möchte, weshalb er eine ziemlich gemeine Melodie einer Cantilena von auserleſenſtem Adel folgen ließ. Die, den Angriffen der Verführung ausgeſetzte und im Kampfe mehr und mehr ermattende Unſchuld war ſicherlich ein, wenn auch nicht ſehr erbauliches, doch jedenfalls ſehr muſikaliſches Gemälde. Um Wahrheit hineinzubringen, mußte die Verführung ſich dem Gemüth des Zuſchauers zu gleicher Zeit fühlbar machen, wo ſie in Zerlinens Seele drang, und ferner beſtand die moraliſche Würde des Charakters noch, ſolange Wort und Muſik Widerſtand ausdrückten. Doch von dem Augenblick an, wo Zerline andiam geſagt hat, iſt Zerline ſo tief gefallen, als irgend eine der, im Catalog eingetragenen Frauen, und wenn ihr Name nicht zur Vergrößerung der Liſte beitragen wird, ſo verdankt ſie das lediglich von ihrem Willen unabhängigen Umſtänden, wie man ſich juriſtiſch ausdrücken würde. „Andiam, andiam mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor.“ — „Innocente“ — iſt gut, das Uebrige iſt auch nicht ſchlecht. Eine verführeriſche Melodie zu eben ſolchen Worten liefern, mit ſchmeichleriſchen und zierlichen Wendungen eine mehr als

gemeine Situation bemänteln, — hätte dieß nicht auf gewiſſe Weiſe bei der Aufführung der handelnden Perſonen durch die Finger ſehen und das Laſter zu beſchönigen ſuchen — geheißen? Mozart hat ſich wohl davor gehütet. Die Melodie ſeines Allegro drückt nur eine gemeine Trunkenheit aus; ſie zeigt uns eine arme Bauerndirne, welcher der Anblick eines ſchönen, ganz mit Gold und Federn bedeckten Cavaliers, und der Gedanke an die ſeidenen Kleider, Diamanten und Equipagen, die man ihr verſpricht, völlig den Kopf verdreht hat. Sie träumt ſogar ſchon vom Ball. Hört ihr wohl das prickelnde Pizzicato, welches die Modulation der Unterdominante zu und alsbald wieder zur Tonika zurückführt, wie ein leichtfüßiger Tänzer ſich mit Zierlichkeit vor ſeiner Dame auf- und niederbewegt? Roſſini hätte es nicht beſſer gemacht, doch Mozart hat es nicht dabei bewenden laſſen. Inmitten der fließendſten Melodie und einer ganz natürlichen, auf einen, den Dudelſack andeutenden Baß gebauten Harmonie, hat er einen chromatiſchen Gang angebracht (— 7. und 8. Takt des Allegro —) deſſen Effect ſo merkwürdig iſt, als die Intention desſelben tief berechnet erſcheint. Iſt dieſe harmoniſche Verwicklung, die nur einen Augenblick dauert, nicht ein Zeichen, wodurch der Tondichter uns auf all', das Mißliche und Gefährliche aufmerkſam machen wollte, das im Hintergrunde einer Situation lauerte, die auf Blumenwegen geraden Weges zum Abgrund führte? So iſt das Allegro des „Là ci darem", — unſtreitig das ſchwächſte Stück der Oper, — immer noch ein Meiſterſtück von Wahrheit, von frivoler und nichtsdeſtoweniger ſehr bedeutſamer Muſik, zum Unterſchied vom Text, der nur frivol iſt. *)

Elvira, die Unvermeidliche, eilt herbei, das Täubchen den Klauen des Geiers zu entreißen, und die junge Bäuerin über die ſie bedrohende Gefahr aufzuklären.

Wahrſcheinlich hat keiner meiner Leſer bei der Aufführung einen muſikaliſchen Sermon gehört, den die verlaſſene der

nen begünstigten Schönen hält — die Arie: Ah, fuggi il traditor, der man das Verdienst schöner Arbeit nicht absprechen kann, die man jedoch bei der Darstellung immer wegläßt. Und man thut wohl daran.

Es wäre merkwürdig, zu erfahren, aus welchem Grunde Mozart für zweckmäßig erachtet hat, in eine Partitur — wie Don Juan — eine Arie im Händel'schen Styl einzuschalten, die von dem ganzen übrigen Werke durch die Alterthümlichkeit der Gesangsformen und der Begleitung, durch den Mangel der Blasinstrumente und jenen des dramatischen Ausdrucks absticht; ein Tonstück, in welchem man nichts als eine, ob auch vortreffliche contrapunktische Studie über wie zufällig gewählte Worte finden dürfte. War es Laune, Grille oder zur Unzeit angebrachte Huldigung Händel's, den Mozart in den Kirchenchören nachahmte, den er jedoch nie zum Muster für Theater-Arien nahm? Vielleicht ließe sich diese Frage durch eine andere Frage beantworten, nämlich: Warum nach der Scene der Geistererscheinung im letzten Finale, einer Scene, für welche selbst das Wort „Erhaben" noch zu schwach erscheint, wir ein Duett nach dem guten alten italienischen Zuschnitt finden, wo Don Ottavio und Donna Anna in Terzen und Serten verliebte Seide spinnen: Or che tutti, o mio tesoro! Man glaubt irgend eine Lieblingscomposition (es sind fünfzig Jahre) von Guglielmi, Piccini, Sacchini oder Paesiello zu hören. In der That, nichts sieht einem Scherze, — ja selbst einer Mystification — ähnlicher. Und was wäre es zufälliger Weise, wenn unser Held, in der Voraussicht, daß das Werk noch andern Orts als in Prag gegeben werden würde, wirklich die Absicht gehabt hätte, seine Zuhörer zu mystificiren — wenn Mozart, so tief in seiner Eigenliebe, in seinen künstlerischen Ueberzeugungen und seinen äußern Interessen durch die Unwissenheit der Zeitgenossen verletzt, sich hier an die Nachwelt gewendet hätte: Richter, die mein sterbliches Auge nicht erblicken wird — hier ist einerseits der große Händel, mein

Meiſter im Kirchenſtyl, der jedoch ohne Zweifel beſſer gethan haben würde, ſeinen dramatiſchen Styl nach dem Gluck'ſchen umzubilden als Gluck mit ſeinem Koch zu vergleichen — hier auf der andern Seite die Nebenbuhler, die man zur Zeit mir bei weitem vorzieht. Hört die anglo-germaniſche Arie und das welſche Duett; ſo ſchrieben die geſchickteſten und berühmteſten Meiſter von meiner Zeit, dann hört die übrigen Nummern der Oper, welche euren gehorſamen Diener, Wolfgang Amadeus, zum Verfaſſer haben. Urtheilt und entſcheidet. Nachdem das Urtheil hierüber ſich längſt feſtgeſtellt, und der Vergleich unnöthig geworden, ſtreicht man heut zu Tage ſowohl die Arie als das Duett, welche dem erſtern zum Anhaltpunkt gedient hatten.

Der Tag hat für Don Juan ſchlecht begonnen und läßt ſich auch im Verfolg nicht beſſer an. Anna und Ottavio kommen ihn zu bitten, ihnen zur Entdeckung des Mörders des Comthurs behülflich zu ſeyn; Elvira, die von Neuem wieder erſcheint, denuncirt ihn — nicht als Mörder — davon weiß ſie nichts — ſondern als Verräther und Schurken gegen das ganze weibliche Geſchlecht, was eine ungleich ſchwerere Anklage iſt. Don Juan, der nicht mehr weiß, wie er ſich dieſer Nemeſis im Unterrock entledigen ſoll, die ſich wie das leibhaft gewordene Unglück an ſeine Schritte heftet und ihm ſeine Miſſethaten vorhält, als ob ſie der überlebende Theil ſeines Gewiſſens wäre; — Don Juan hat die Kühnheit, ſie für verrückt zu erklären. Er wüthet und ſieht ſich genöthigt, Mitleid vorzuſpiegeln. Anna und Ottavio ſchwanken zwiſchen Zweifel und der lebhaften Theilnahme, die ihnen dieſe ihnen unbekannte Frau einflößt. Dieß der Stoff zu einem Quartett, deſſen Gleichen in der Arbeit und im Ausdruck man vergeblich ſuchen möchte; eine jener Scenen, wie Jeder von uns im Leben geſehen haben kann, wenn einer der Betheiligten, von der Leidenſchaft fortgeriſſen, die Maske des Wohlſtands von ſich wirft und die Andern, verlegen oder ergriffen, ſie zu bewahren ſich bemühen.

Elvira ſpielt darin die erſtere Rolle, weil ſie allein darin ihr Inneres offen zeigt. Elvirens Melodieen ſind immer milder als ihre Worte: „Non ti fidar o misera di quel ribaldo cor — mi già tradi quel barbaro: ti vuol tradir ancor.“ Die, in den zwei letzten Tacten dieſes Solo enthaltene Phraſe: — ti vuol tradir ancor — iſt das Hauptmotiv, dasjenige Motiv, welches am ſtärkſten die Phantaſie und das Gehör in Anſpruch nehmen ſoll. Sie wird der begleitende Ausgang anderer ſehr verſchiedener Geſangsperioden und da das Orcheſter ſie jedesmal wiederholt, ſo ſetzen neue Geſang-Motive auf dieſer Wiederholung ein, die auf dieſe Weiſe den verſchiedenen Stimmen des Quartetts als Melodie und als Begleitung, zum Abſchluß und zur Verbindung dient. In eben dem Maaße, als die Scene in den gegenſeitigen Empfindungen und der Stellung der handelnden Perſonen Mannigfaltigkeit und zarte Nüançen darbot, hat der Componiſt muſikaliſche Hilfsmittel darin aufgeboten und aufgehäuft. Leidenſchaftlicher Aufſchwung bei Elviren; herzliche, mit einiger Zurückhaltung vermiſchte Theilnahme bei Ottavio und Anna; kühne und halb komiſche Betrügerei in den, an dieſe gerichteten Anreden Don Juan's, und ſchlecht verhehlter Zorn in ſeinen à parte mit Elvira gepflogenen Unterredungen — alle dieſe beſondern Bezüge hat Mozart deutlich auszudrücken gewußt; all' dieſe Gegenſätze, er hat ſie auf bewunderungswürdige Weiſe in der Einheit des muſikaliſchen Geſammteffects verſchmolzen. Da herrſchen vereinigt die ausdrucksvollſte Melodie und die ſprechendſte Declamation, eine Modulation, die jeder Phraſe den individuellen Stempel des ſie Ausſprechenden aufdrückt, eine unaufhörlich wechſelnde und ſtets bedeutungsvolle und unmittelbare Inſtrumental-Mitwirkung; da möchte man ſchwerlich einige jener gleichlaufenden Gänge, die das Entzücken gewöhnlicher Muſikliebhaber ausmachen, antreffen, ſondern einen kräftigen und zierlichen Contrapunkt; Perioden, die in Ausdehnung, Zeichnung, Rhythmus verſchieden, eine in die andere

verſchlungen ſind, ſo daß es ein Wunder zu ſehen und ein Wunder zu hören iſt, wie vier Stimmen in aller Freiheit und in aller Gleichheit fortſchreiten, um die harmoniſcheſte Co-Exiſtenz, die je exiſtirt, aufrecht zu erhalten. Wie Schade, daß ein Problem dieſer Art nur in der Tonkunſt gelöſt zu werden vermag. Mozart wollte, daß in der Oper aller Opern — Alles — ſelbſt bis auf die Form im höchſten Grade originell und mannigfaltig wäre; dieß erſtreckt ſich bis auf die Form der Cadenzen und die Schlußwendungen zu Ende der Tonſtücke. Solchergeſtalt ſchließt das Quartett mit der zu Anfang vorgebrachten Motiv-Phraſe — Flöte und Clarinette ſchärfen ſie ein letztesmal — pianissimo auf zwei pizzicato angegebenen Accorden — dem Ohre ein: Te vuol tradir ancor.

Beherziget wohl Elvirens Rath; ſie ertheilt ihn auf ihre Koſten. [19]) Die vorgebliche Verrückte zieht ſich zurück. Da es gefährlich wäre, ſie allein zu laſſen, erklärt Giovanni mit ihr gehen zu wollen und bietet, indem er ſich von ſeinen Freunden beurlaubt, ihnen wiederholt ſeine Dienſte an. Die letzten, mehr insbeſondere an Anna gerichteten Worte, erwecken in ihrem Geiſte eine ſchreckliche Erinnerung. Der Ton der Stimme und die verzehrende Gluth ſeiner auf ſie gerichteten Blicke laſſen ſie in ihm den Mörder des Comthurs wieder erkennen. Wir erheben uns zum erhabenen Tragiſchen in einem Recitativ, das zwar weniger reich inſtrumentirt als das erſte, doch an Kraft des Ausdrucks dieſem völlig gleichſteht. Die Orcheſterfigur, die dieſes Recitativ eröffnet und deſſen Phraſen trennt, unterbricht und wiederholt ſich, wie ein langer Schrei der Verzweiflung und des Entſetzens. Ein furchtbarer Zuſammenſtoß, eine krampfhafte, von Verzögerungen und ſchneidenden Diſſonanzen begleitete Syncope giebt ſich in der Melodie kund, indem — mit Ausnahme der Geigen — die übrigen Inſtrumente einen natürlichen rhythmiſchen Gang, ohne punktirte Noten noch Bindungen einſchlagen. Während der Pauſen ſtößt Anna

mit erſtickter Stimme hervor: O dei! o dei! dann das hohe A mit einer ſiegreichen, die wüthenden Anfälle des Schmerzens bezwingenden Energie einſetzend: Quegli è il carnifice del padre mio! Vollkommene Recitativ-Cadenz. Beim Himmel, ein oratoriſcher Eingang, um welchen die Beredtſamkeit und die Dichtkunſt die Muſik ewig beneiden werden! Die ganze übrige Erzählung entſpricht dieſem erhabenen Anfang. In Berückſichtigung der Menge von Bildern, die ſich im Text des Recitativs drängten, hat Mozart darin eine raſche, häufige und ſichere Modulation angewandt.

Or sai chi l'onore bezeichnet den Höhepunkt einer Rolle, die für ſich ſelbſt, in ihrer Geſammtheit, die höchſte tragiſche Schöpfung Mozart's iſt. Dieſe Arie bereitet auf gewiſſe Weiſe das Dazwiſchentreten des Uebernatürlichen vor und rechtfertigt es — ſie verleiht ihm Glaublichkeit und Wahrſcheinlichkeit, ſie ſetzt dieſes, erſt in der Folge hinzutretende Element mit den andern Elementen des Stücks in Uebereinſtimmung. Anna befindet ſich in einem jener Augenblicke, wo es den Anſchein hat, als ob die Kraft des Willens die Naturgeſetze umwandeln und ſelbſt auf die Vergangenheit zurückwirken müſſe. Hingeriſſen von der ſie beherrſchenden Exaltation hat ſich Anna den Gränzen jener verborgenen Macht genähert, welche die Siegel des Grabes ſprengt und zu deren Inhaberin ſie auf einen Augenblick die ſchreckenvolle Energie ihrer Gelübde macht. Es iſt kein, auf fruchtloſe Thränen und auf eine hilfloſe Verzweiflung beſchränktes, ſchwaches Weib mehr; es iſt eine furchtbare Zauberin, die durch ihre Beſchwörungen das ewige Schweigen zur Antwort zwingen wird. Schon rufen ihre Worte einen unbekannten Wiederhall hervor. Beim Klang ihrer, von übermenſchlichen Inflexionen beſeelten Stimme, erbebt das Orcheſter, bewegt ſich die Tiefe; feurige Gebilde flattern und flammen im leeren Raum umher; die Unſichtbaren offenbaren ſich: Königin, da ſind wir — was begehrſt Du von uns? (— die Hoboeſtellen —) „Vendetta io chiamo!“

und dieß höchſte Gebot, dieſer wunderbare Ruf, der den Marmorritter auf ſeinem unbeweglichen Roſſe erſchüttert, wird alsbald in donnernden Ausbrüchen von den Wiederklängen aus der Tiefe beantwortet (die imitirenden Gänge des Baſſes). Doch auf einmal werden dieſe mächtigen Anrufungen zu Schmerzenstönen; Thränen erſticken die Stimme, die eben erſt noch dem Schickſal gebot.

„Rammenta la piaga del misero seno.“ Weshalb dieſer tief ſchwermüthige Uebergang inmitten des übernatürlichen Heroismus, der den Grundcharakter des Tonſtücks ausmacht?

Anna hat die Gewißheit erhört worden zu ſeyn; ihr mit Hellſicht bewaffneter Blick hat den, die Kataſtrophe bedekkenden Schleier durchdrungen; ſie wird gerächt werden, ſie weiß es, aber ſie erräth auch, um welchen Preis. „Dein Leben für das ſeinige“ — ſo lautet der Beſchluß der Unſichtbaren. *) Die Tochter des Comthurs ergiebt ſich drein; ihre innere Willenskraft verdoppelt ſich, der Schrei „venuetta“ erſchallt von Neuem, er trifft — Schlag auf Schlag — wie der Blitzſtrahl, und immer begleiten ihn mit düſterm Grollen die unterirdiſchen Donner. Vergebens klingen gegen das Ende hin andere, auf unſägliche Schmerzen, auf eine tödliche Wunde, auf irgend ein noch traurigeres Unglück, als das ſchreckliche nächtliche Ereigniß. auf ein Geheimniß, das Anna ſich ſelbſt, das ſie Gott verheimlichen möchte — ſchließen laſſende Saiten an .... Doch die Heldin feilſcht nicht um ihren Sieg; ihr Opfer iſt beſchloſſen. Rache an dem Mörder ihres Vaters; Rache an dem Schändlichen, der ihrer jungfräulichen Ehre zu nahe zu treten gewagt, — Rache auf das Haupt deſ-

*) Mehrere unter den uns vorangegangenen Kritikern theilen mit uns die Auffaſſung, daß Anna nach vollbrachter Rache ſterben müſſe. Dieß war augenſcheinlich Mozart's Idee und wir werden die Belege dafür im Verlauf dieſer Abhandlung erhalten.

ſen, für den ſie, die Unglückſeelige, — trotz all' ihres Haſſes — ſich eines andern Gefühls nicht erwehren zu können, ſich mit Schrecken bewußt iſt. Das Orcheſter verheißt ſie ihr feierlich in einem kurzen Nachſpiel, und der vorletzte, in ganzen Noten leiſe ausgehaltene Accord, wirft gleichſam einen geheimnißvollen Schleier über dieſe Scene, von welcher die erhabenſten Myſterien der Oper ihren Urſprung nehmen.

Während Giovanni's Untergang ſich vorbereitet, iſt er — guter Dinge — mit Vorbereitungen zu einem Feſte beſchäftigt. Auch er iſt im Begriff, in der Arie: Fin ch'han dal vino calda la testa einen der Gipfelpunkte ſeines Weſens zu erreichen. Die höchſte Energie der Sinnlichkeit, der höchſten Energie der Empfindung entgegengeſetzt. Es liegt, wie jeder weiß, auf dem Grunde der gemeinſten irdiſchen Wollüſte ein Bodenſatz von Poeſie, die der ſtärkſte Reiz, das gefährlichſte Anziehungsmittel der erſtern iſt. Der Rauſch der Luſt wirkt gerade ſo auf den Menſchen, wie der, mit Lethe's Fluthen gemiſchte olympiſche Nectar thun würde: er verjüngt Herz und Sinn, erhitzt die Phantaſie bis zum Uebermaaß und entladet das Gedächtniß von der ganzen ſchweren Laſt der Wirklichkeit. Alsdann nehmen unſere tollkühnſten Hoffnungen, unſere unerhörbarſten Wünſche einen Augenblick die Stelle der uns entrückten Wirklichkeit ein. Alle Menſchen und alle Frauen — um mit Lafontaine zu ſprechen — gehören dann uns; der Blick der Schönheit erhält eine unwiderſtehliche Anziehungskraft, die fröhliche Feſtmuſik hört ſich an, als ob ſie aus uns ſelber hervorkäme; der Wirbel des Balls entführt uns in die phantaſtiſchen Räume, die man — als König — ganz nach Herzensluſt durchmißt, und endlich ſetzt der Schlaf dieſen Wahnſinn fort bis zu dem Augenblick, wo beim Erwachen Job mit ſchwerem Kopfe, bleiernen Sinnen, mürriſcher und finſterer Laune, erſchöpft, und an Händen und Füßen wie zerſchlagen, ſich ganz wie zuvor auf ſeinem Düngerhaufen wiederfindet. Dieß ſind die Wirkungen jener vermaledeiten Poeſie,

von welcher die Arie Fin ch'han dal vino uns die Quinteſſenz darbietet, weil ſie die dreifache Trunkenheit der Weins, der Liebe und der rhythmiſchen Aufregungen athmet.

Es ſtand nicht zu befürchten, daß derartige Muſik auf die armen Sünder des Parterre's und der Logen ihren mächtigen Eindruck verfehlen möchte. Auch hat die Einweihung Europa's in die Wunder unſerer Oper mit dieſer Nummer begonnen, die eine lange Zeit all' dem Uebrigen vorgezogen und die ſelbſt heut zu Tage noch in allen Klaſſen des Publikums ohne Vergleich die meiſte Anerkennung findet.

Die rhythmiſchen Effecte machen ſich den mindeſt muſikaliſchen Organiſationen fühlbar und Mozart hat ihnen hier den entſcheidenden Antheil eingeräumt, den der Text erheiſchte, ohne deshalb, wie die Roſſini'ſche Schule, in die eigentliche Tanzmuſik zu verfallen.

Don Juan iſt vortrefflich aufgelegt und begeiſtert für den Ball; aber er tanzt noch nicht, und überdieß iſt der Ball nicht die einzige Angelegenheit, die ihn beſchäftigt. Er ſchwelgt ſchon im Vorgenuß einer betäubenden Bacchanalie, einer tollen und ausgelaſſenen Orgie und verliebter Heldenthaten, deren Er allein fähig iſt. All' dieſer in der Melodie ausgedrückte Wahnſinn theilt ſich unwiderſtehlich dem Orcheſter mit. Da iſt nicht ein Inſtrument, das nicht in heftiger Unruhe ſich einhertummelt — ſelbſt der Baß, dem allgemeinen Impulſe gehorchend, macht Capriolen. Von Zeit zu Zeit läßt der Lock-Singvogel der Geſellſchaft, die Flöte ihre hohen Töne mit einem rhythmiſchen à Propos ertönen, der die Gluth eines ohnehin ſchon ſo raſenden Tempo's, daß man es nicht raſch genug nehmen kann — noch ſteigert. Nach der Tanz-Manie, die die Phraſen ch'il minuetto farai ballar; chi la folia farai ballar etc. mit ſo viel Eleganz und Ungebundenheit ausdrücken, kommt das köſtliche Minore, welches ſo vortrefflich den Wahnſinn einer andern Gattung: ed io frà tanto dall' altro canto etc. — ſchildert. Und welcher Schwung, welcher Ueberreiz der

Gluth in den häufigen Wiederholungen des Motivs, von denen die letzte zum Schluß- und Haupt-Gedanken des Tonstücks: „Ah, la mia lista, domani matina, d'una decina devi aumentar" führt. Wir halten Giovanni für aufrichtig in seiner athletischen Hoffnung — ein Gascogner dürfte nicht so singen. —

Die Zergliederung des Werkes, Scene für Scene und Stück für Stück, wie wir sie hier geben, ist unvergleichlich leichter als es die, nach demselben Plane ausgeführte Analyse irgend einer andern Oper seyn würde. Eine ununterbrochene Reihenfolge von Meisterstücken, die alle in der Rangordnung musikalischer Productionen so hoch gestellt sind, daß sie uns des Lobes entheben, und alle von einem so verschiedenen Charakter, daß man nie Gefahr läuft, sich — weder in den Gedanken noch in Worten zu wiederholen. Außerdem zeichnet sich jede Nummer durch eine vollkommene Klarheit des Sinns und Treue der Analogie aus, die keine Unschlüssigkeit über das, was darüber zu sagen, zulassen. Bei jedem Tonstück wird man zu dem Ausruf: Das ist Das! — Aha! Das ist wohl Das! — verleitet.

Mozart hat in dieser Partitur alle Stylformen erschöpft. Wir haben so eben eine Arie gehört, deren wunderbarer Effect einzig und allein von der Melodie und dem Rhythmus ausgeht, eine Arie mit einer sehr einfachen und einer mit der Singstimme fast identischen Instrumentation. Jetzt hier zu einer andern Arie: Batti, batti, o bel Masetto, die einem Concertstück für's Orchester gleicht, ganz das Gegentheil von der vorhergegangenen — in der Factur und ihres Gleichen — rücksichtlich der Wahrheit des Ausdrucks. Man sehe und höre die Frau in Gegenwart ihres Richters, wie sie, aus ihren letzten Verschanzungen von Lügen und Thränen vertrieben, von nun an mehr zu überreden als zu überzeugen, mehr zu verführen als zu überreden sucht. Zerlinens Auftrag war ein herrlicher Fund für den Tondichter — doch — wird irgend ein strenger Sittenrichter fragen: hat er sich der Aufgabe nicht

allzugut entledigt ... Was, all' dieſer Luxus von Koketterie und weiblicher Schlauheit, um Maſetto, einen Tropf von einem Ehemann darin zu fangen? Der Gürtel der Venus mit aller Kunſt in ſeiner ganzen Länge entrollt, um einen Bären damit zu zähmen — das habt Ihr nicht bedacht Meiſter Wolfgang — in Eurer Arie iſt mehr, als es bedurfte, um Don Juan ſelbſt den Kopf zu verrücken. Gewiß, doch — mußte der Zuhörer nicht ebenfalls verführt werden? — Geht nur, in dieſem Punkt wird man ſich nie über ein Zuviel beklagen.

Zuvörderſt haben wir hier eine obligate Violoncelliſtimme, die ohne die mindeſte Unterbrechung von Anfang bis zu Ende vorherrſcht.

Ihr hört ihn, dieſen verſchmitzten Baß, wie er ſich windet und ſchlängelt, wie er ſummt und näſelt, wie er unmerklich den Kreiß der Täuſchung um den armen Gefoppten erweitert. Zu dieſer verführeriſchen Harmonie girren die, zu Turteltauben gewordenen Geigen; die Flöte ſteuert zu ihren verliebten Trillern noch ihre ſchmachtendſten Seufzer bei; wenn die Stimme ſchweigt, ſprechen die Inſtrumente, ihre Verbündeten und Gevattern für ſie. Gebt wohl Acht auf jene Stelle von 4 Tacten, die in der Singſtimme das Motiv der Arie — dießmal in Sechszehntelnoten — damit es ſich genauer dem Gange dieſes Zwiſchenſpiels anſchmiege — zurückbringt. Es ſind fünf Inſtrumente dabei: der Fagott, der mit dem Violoncell zuſammen dieſelbe — obligate und ſtätig fortgeführte Stimme übernimmt, die Flöte, die ſie — aber im entgegengeſetzten Sinne nachahmt; das Horn, das die Baßnote auszuhalten hat, und die Oboe, welche — die Stufen der abſteigenden Tonleiter in ſyncopirten Achteln angebend, das Ganze mit flüchtigen, ſo kaum empfundenen als auch ſchon aufgelöſten Diſſonanzen würzt. Es liegt ein unnennbarer, das Ohr in eine angenehme Spannung verſetzender Reiz in dieſer Stelle. Was die Geſangsmelodie betrifft, ſo iſt ſie die ganze reine ländliche Naivetät und Harmloſigkeit. — Die kleine unſchuldige

Zerline, die die zärtlichſten Liebkoſungen an ihren lieben kleinen Maſetto verſchwendet und ihn im unbefangenſten Ton fragt, was ſie denn verbrochen habe, um eine ſo harte Behandlung zu verdienen!

Niederer, doch allzu treuer Repräſentant des ſtarken Geſchlechts bei dieſer Gelegenheit — hat der liebe Maſetto keine Luſt mehr zum Zanken — kaum vermag er der Luſt zu widerſtehen, die Schelmin zu umarmen. Ach wer von uns war in ſeinem Leben nicht maſetto und maſettissimo — tauſendmal für einmal.

Das Allegro verkündigt den großen Sieg des Weibes: Pace, Pace — o vita mia! Von dieſem Augenblick werden die, im Andante entfaltete Kunſt und Kunſtgriffe unnöthig; das, ſeine gekrümmte Haltung aufgebende Violoncell ergeht ſich in leicht behenden Tonleitern und muntern Arpeggien; das Orcheſter iſt fortan nur Begleitung — Zerline überläßt ſich einer ausgelaſſenen Fröhlichkeit und die Arie ſchließt mit den Baßfiguren, die nur einige Tacte die Singſtimme überdauern und pianissimo auf dem großen C — wie ein fernes Kichern des Muthwillens —, verſummen.

Wir ſind beim Finale des erſten Acts angelangt, das ein Meiſterſtück des Muſikers eben ſo wie des Dichters iſt. In dieſem, für ewige Zeiten als Muſter daſtehenden Finale iſt die Handlung mit einer Kunſt gehandhabt, die der vollendetſte dramatiſche Autor nicht in Abrede ſtellen wird. Die Situationen gehen darin natürlich — eine aus der andern hervor; das Ernſte vermiſcht ſich mit dem Angenehmen, das Heitere mit dem Strengen, das Komiſche mit dem Tragiſchen ohne irgend welche Anſtrengung oder Schwierigkeit; Jeder redet, wie ihm der Schnabel gewachſen und handelt, wie er — ſeinem Weſen nach — handeln muß; die handelnden Perſonen vereinigen und gruppiren ſich nicht allein des Publikums wegen, das gekommen iſt, ſie ſingen zu hören, ſondern auch um ihrer eigenen Angelegenheiten w[illen]; was ſie nöthigt, nach

beſten Kräften zu ſingen — und endlich mitten in allem Dieſem eine bewunderungswürdige Steigerung, eine Reihenfolge von immer lebendigern, anziehendern und vollſtändigern Bildern, die die geſammten Hilfsmittel des Tondichters erfordern, — ſo zu ſagen — eine Selbſtüberbietung des Talents aufſtellen und am Schluß — wie auf der letzten Stufe einer Leiter, das Maximum der Effecte anbringen, die es, indem es ſtets ſich ſelbſt übertrifft, zu erreichen vermag. Dieſe prächtige und fortſchreitende Entwickelung legte den beiden Verfaſſern des Finales die Pflicht auf, mit dem tiefſten Ton, wie man die Tonleiter anfängt — zu beginnen. Es handelt ſich zuvörderſt nur um einen neuen, zwiſchen den Verlobten entſtandenen Zwiſt, ein eheliches Duett, wo Maſetto, der bis dahin noch nicht geſungen hat, einen, ganz und gar mit ſeiner Rolle übereinſtimmenden, lyriſchen Charakter entwickelt.

Mozart hatte es ſicherlich abgelauſcht, in welchem Tone die Bauern zu ihren Pferden oder zu ihren Weibern ſprechen, wenn ſie aufgebracht ſind, und wie die Weiber, Bäuerinnen oder nicht Bäuerinnen ihren Männern antworten, wenn ſie nicht mehr wiſſen, was ſie ſagen ſollen. Ein Duett voller Originalität und Schalkhaftigkeit — dießmal iſt das wirkliche Ehe-Oberhaupt genöthigt, dem nominellen Oberhaupt nachzugeben. Don Juan erſcheint und mit ihm zugleich das ganze, in glänzenden Accorden auf die Scene verſetzte Feſt. Sù corraggio o buona gente! Mache dich luſtig, ſüßer Pöbel, ſchmauſe, trinke, tanze recht nach Herzensluſt! Und die wackern Leute glauben zur Erkenntlichkeit für ſo freigebige Anerbietungen ſich nicht tief genug bücken, nicht laut genug ſchreien zu können. Ein halb gebieteriſcher, halb leutſeeliger Wink veranlaßt ſie, in's Haus zu treten. Die Menge verläuft ſich nach und nach, der Chor verliert ſich in der Ferne, und es bleibt davon nur ein, in leiſen Schlägen von der zweiten Geige angegebenes C, die Tonika vom letzten Tacte des Chors und die Dominante des folgenden Tactes, welches C zu einem

andern, von dem erſtern ein wenig verſchiedenen Duett überleitet. Andante F-dur ⅔. Giovanni, allein mit Zerline zurückgeblieben findet bei ihr Ton und Stimme ſeines „Là ci darem“ wieder. Zerline mag immerhin „ah lasciate mi andar via“ ſingen — ihre Melodieen verrathen ſie, ihr Herz ſchlägt noch immer ſehr voll beim Anblick des ſchönen vornehmen Herrn. Doch da wird der Zauber durch eine Modulation, die das Gehör in der Art wie ein verdrießlicher Zwiſchenfall berührt, gebrochen. Maſetto! Si Maſetto läßt ſich die ſtörende Perſon vernehmen. Ei, Ei! was läßt du denn ſo lange auf dich warten, böſer Mann — la poverina non puo più star senza di te. Dieſe wohlwollende Anrede Giovanni's ſchließt mit einer Triller-Cadenz von höchſt komiſcher Würde und wird von Maſetto Note für Note Capisco si signore wiedergegeben. Man kann ſich kaum etwas, dieſen Zug köſtlicher Komik Uebertreffendes denken. In dieſem Augenblick dringen Töne des Balls (Allegretto ⅔) aus dem Innern des Hauſes, deſſen Vorderſeite ſich in dem Maaße erhellt, als die Dunkelheit ſich auf der Scene verbreitet. Luſtiger Lärm und Crescendo im dramatiſchen Orcheſter. Das Brautpaar iſt im Begriff, zu ſeiner plebejiſchen Geſellſchaft zurückzukehren und macht der vornehmen Geſellſchaft Platz. Anna, Elvira und Ottavio treten maskirt in ſchwarzen Domino's auf; der ſie ankündigende Mollton bezeugt, daß nicht des Tanzes wegen dieſe Perſonen ſich zu dem Feſte begeben. Wie man gleich bei den erſten Worten, die ſie in die muſikaliſche Converſation hineinwirft, die Tochter des Comthurs heraus erkennt! „Il passo è periglioso!“ Immer groß und immer pathetiſch. Von Neuem gelangen die Klänge des Balls zu den Ohren des Auditoriums, man ſpielt die berühmte Menuett, über welcher alsbald ſich ein reizendes, von einer Seite komiſches und von der andern Seite ernſtes Geſpräch zwiſchen Giovanni und Leporello, die ſich am Fenſter zeigen und der maskirten Geſellſchaft, die ſich

unten befindet, entſpinnt. Die letztere wird zum Feſt eingeladen und nimmt die Einladung an.

Bevor ſie der Schwelle der Verderbniß nahen, welche die Unſchuld niemals ungeſtraft überſchreitet, rufen die Masken den Himmel um Schutz und Beiſtand an. Adagio, B-dur $^{6}/_{4}$. Das Streichquartett pauſirt. Von den Accorden der Blasinſtrumente getragen erheben ſich und ſtrahlen die Stimmen in dieſer durchſichtigen Harmonie. Die Ausſtrömungen dieſer drei, durch dieſelben Wünſche zuſammengeführten, doch außerdem ſo verſchiedenartig beſchaffenen Seelen vereinigen ſich im Gebet, jedoch ohne daß die Stimmen ſich vermiſchen. Elvira hat erhabene Gefühlsaufſchwünge — doch nur Anna vermag ſich in den hohen Regionen der Ekſtaſe zu erhalten — in denen ihre Seele wie zu Hauſe iſt. Sie iſt es, welche mit voller Zuverſicht in die göttliche Gerechtigkeit die Anrufungen leitet, ſie iſt der Mittelpunkt der Gruppe und der Brennpunkt der melodiſch-harmoniſchen Ausſtrahlung; Ottavio's Stimme, die am wenigſten hervortretende von den dreien, iſt in der Weiſe angelegt, um die beiden andern in's vortheilhafteſte Licht zu ſtellen. Kein Meiſter hat jemals, wie Mozart, das Geheimniß der Perioden-Verbindung und der Verſchlingung der nach mannigfachen Richtungen ſich wendenden Singſtimmen beſeſſen; eine Kunſt, auf welcher hauptſächlich der unbeſchreibliche Effect des Masken-Terzetts, das leuchtende Wogen, die Ebbe und Fluth der Melodie beruht, die uns das Tongebild wie eine, in Lüften ſchwebende, von einer dreifachen Aureole umgebene Glorie bei lebenden Bildern zeigt. Die, mit breiten Accorden — gleichſam wie ein Himmel-Hintergrund — ausgelegte Begleitung hat keine andere Figur, als — ſich in der tiefen Lage des Inſtruments bewegende Clarinetten-Arpeggien, die hie und da mit dem Gange des Geſanges zuſammentreffen. Welcher Zauber in dieſer ſo einfachen Begleitung! Im Nachſpiel hören wir die Schlußphraſe der Anrufung von Mund zu Mund und immer in höherer Lage in's

Orcheſter übergehen, als ob unſichtbare Engelſchaaren ſich im hohen Raum ablöſten, um der Herzen Weihegabe an dem Thron des Allerhöchſten niederzulegen.

Dieſe Scene iſt ein neuer Fortſchritt der, hinter der materiellen Handlung des Drama's verborgenen, idealen Handlung; ein zweiter Aufruf der unſichtbaren Mächte, wie der Wunder, die im Verlauf des Stücks ſich ereignen ſollen.

Decorationswechſel: — wir ſind in Don Juan's Hauſe, mitten im Feſtgelage. Bevor wir ſehen, was darin vorgeht, wollen wir einen Blick auf die Localitäten werfen und einige Worte über die ſceniſche Anordnung ſagen, die hier von höchſter Wichtigkeit iſt. Dieſe Anordnung war auf unſern Petersburger Theatern dermaßen das Gegentheil von dem Gehörigen und von dem, was Mozart ſelbſt klar und verſtändlich darüber vorgeſchrieben, daß die originellſten Effecte der Ball-Scene für das Auge wie für das Ohr gänzlich verloren gingen. Mozart hat drei Tanzorcheſter auf das Theater verlegt; bei uns war nicht eines vorhanden. — Alles befand ſich im dramatiſchen Orcheſter, d. h. Alles war darin unter einander gemengt. Mozart läßt drei Tänze — eine Menuett, einen Contretanz und einen Walzer ſpielen — zu gleicher Zeit, was nothwendig drei an einander ſtoßende Säle annehmen läßt; denn es möchte ziemlich ſchwer ſeyn, zu gleicher Zeit, in demſelben Raume nach einem ¾-, einem ⅔- und einem ⅜-Tact zu tanzen. Bei uns beſtand das Theater nur aus einem Saal und um die eben erwähnte Schwierigkeit zu vermeiden, ließ man nur die Menuett tanzen, ohne jedoch die Anglaiſe und den Walzer aus dem Orcheſter auszuſcheiden, woraus eine Verwirrung entſtand, wovon man ſich ſchwerlich einen Begriff zu machen vermöchte. Außerdem gab es nur eine oder zwei Geigen für jeden dieſer Tänze; während die beſondern Bäſſe, welche der Componiſt dafür geſetzt, gänzlich fehlten. Auf dieſe Weiſe kam auch nicht eine Phraſe dieſer, in der Maſſe des Orcheſters verlorenen Inſtrumente deutlich zu Gehör.

Sie verdarben nur die Menuett. Wir halten dafür, daß zum deutlichen — melodischen und rhythmischen — Verständniß einer — den, auf seinem Gipfelpunkt angelangten Tumult der Orgie so trefflich und so natürlich schildernden — Zusammenstellung durchaus erforderlich ist, daß die numerischen Kräfte des zweiten und dritten Orchesters aus der Hälfte der, in dem Hauptorchester beschäftigten Musiker bestehen. Vier Violinen und ein großer Contrabaß für jedes, wenn z. B. zwanzig Instrumentalisten bei der Ausführung der Menuett beschäftigt wären. — Jetzt wieder zu unserer Phantasie-Vorstellung der Oper zurück, die durch das Fallen des Vorhangs nach dem Maskenterzett für einen Augenblick unterbrochen wurde, um uns die Unannehmlichkeit des Anblicks der scenischen Zurüstungen zu ersparen. —

Ein prächtig decorirter und erleuchteter Saal, der nach dem Hintergrunde zu an zwei andere, perspectivisch dargestellte, gleichfalls erleuchtete und mit Menschen angefüllte Säle stößt. An jeder der, zu dem Saale führenden Thüren hält sich eine Gruppe von Musikern; das Hauptorchester ist im Vordergrunde der Scene aufgestellt. Dieß ist das Orchester der feinen Gesellschaft; es ist vollständig besetzt: zwei Geigen, Bratsche, Baß, Hörner und Hoboen: lauter stattliche Herren im festlichen Staatskleide des letzten Jahrhunderts — stark gepudert und den Degen an der Seite. Es sind Musiker, wie man von Künstlern sagen würde.

Die Seitenorchester sind zur Unterhaltung der Bauern bestimmt — zwei Geigen und ein Baß, der wie gewöhnlich aus dem Stegreif gespielt wird, machen deren ganzen Personalbestand aus. Hier giebt's keine Herren mehr, weder rechts noch links, aber an jeder Seite ein halbes Dutzend grotesker Gestalten mit durchlöcherten Ellenbogen, mit mehr als verdächtigem Weißzeuge, durchscheinenden Hosenträgern und bedeutsam rothen Nasen. Jede Musikbande hat — der Form wegen — einen Tisch mit Notenpulten und für den wirk-

lichen Bedarf zur Ausführung Weinflaschen ohne Gläser vor sich. Dieß sind Musikanten, wie man von schlechten Dorfsidlern sagen würde. Die, auf der Scene vertheilten Gruppen bieten die malerische Unordnung eines Bildes von Teniers dar. Hier ein Häuflein Trinker, dort ein zärtliches Duett mit pantomimischen Verständigungen; wieder weiter Kartenspieler, Andere, die mit philosophischem Gleichmuth aus den Armen des Bacchus in Morpheus' Arme fallen, Einige unter den Tischen, die bereits der letztgenannten Gottheit ihren Tribut zahlen; noch weiter elegante, mit Federn und Stickereien geputzte Tänzer, die in Erwartung des Wiederanfangs des Balls mit ihren Dorfschönen die Länge und die Breite einher spazieren; in allen Mustern galonnirte Lakayen, welche Erfrischungen herausreichen und die Dorftölpel mit dem Ernst der rücksichtsvollsten Höflichkeit bedienen. Damen und Cavaliere machen in vollem Maaße von der, ihnen dargebotenen Gastfreundschaft Gebrauch. Im Mittelpunct der Orgie erscheint Er, der die Seele derselben ist, strahlend von Schönheit und Schmuck, — Leporello, seinem Ober-Haushofmeister mit einer unnachahmlichen Amphytrions-Grazie Befehle ertheilend. Dieses ganze Bild entrollt sich von selbst vor der Phantasie während des Allegro Es-dur $^6/_8$, das uns in die großen Gemächer Giovanni's einführt. In unserer Oper giebt es Nummern, welche die größten Componisten laut oder stillschweigend als, über allen wetteifernden Bestrebungen und jedem Versuche der Mitbewerbung erhaben anerkennen werden; wieder andere giebt es, bei denen es Jedem dünkt, als ob auch er sie hätte machen können. Welches waren die schwierigen? Dieß wird uns klar werden von dem Augenblicke an, daß man die einen oder die andern erreicht haben wird. Im Gebiet der leicht ansprechenden Musik giebt es sicher nichts Ansprechenderes, als dieses Allegro $^6/_8$, das nach dem erhabenen und gelehrten Masken-Terzett folgt. Es ist dieß eine Musik, die — ohne gerade Tanzmusik zu seyn — doch zu den

Zwiſchenpauſen eines Balls ganz paſſend und ganz allein geſpielt werden dürfte, weil ſie wie unabhängig von den Singſtimmen erſcheint. Ihrerſeits ſingen und declamiren die Singſtimmen nach dieſer vollſtändigen, in all' ihre Phraſen verflochtenen Melodie, als ob ſie ſo wenig um das Orcheſter, als das Orcheſter um ſie ſich bekümmerten. Der Geiſt des Balls beſeelt die Inſtrumentation, in den Singſtimmen werden die kleinen Ereigniſſe und Intriguen, die gewöhnlich die Dauer einer Tanzgeſellſchaft bezeichnen, aneinander geſetzt: da iſt der Eiferſüchtige, der ſeine Frau überwacht und der ledige Näſcher, der lüſtern um ſie herum ſtreicht, Alles, ohne daß es den Anſchein hat. Giovanni und Leporello ſind ſichtbarlich nur darauf bedacht, in ihren vier Pfählen den Wirth zu machen. Ehi caffé, ciocolate, sorbetti, confetti! Als ob Maſetto gerade nach dieſen Dingen beſonderes Verlangen trüge. La briccona fa festa, das iſt es, was ihn beſchäftigt, ihn, was ihn quält und ihm allen Appetit verdirbt. Beim Anblick der verſtörten Züge des lieben Mannes vermag ſich Zerline nicht des Lachens zu enthalten und nach Don Juan zu wiederholen: Quel Masetto mi par stralunato. Der Ball iſt ihr ſchon bedeutend zu Kopfe geſtiegen. Deſto ſchlimmer für denjenigen, der die Thorheit begangen, ſie hinzuführen. Wir kennen keine abgerundetere Melodie, leichter dahin ſchwebende Anmuth, höhere Naturwahrheit; keine ausgelaſſenere Munterkeit und keine täuſchendere dramatiſche Illuſion, als in dieſem Tempo enthalten ſind.")

Maestoso, ¾ C-dur — Vollſtändiges Orcheſter — Pauken und Trompeten — Leporello ſchreitet vor den Masken mit der ſtolzen Wichtigkeit eines Ceremonienmeiſters, der die Großwürdenträger des Reichs, die bei einer glänzenden Hof-Verſammlung erſcheinen ſollen, an ihre Plätze zu führen den Auftrag hat. Venite più avanti, vezzose mascherette! Giovanni, der nicht darauf rechnete, wirkliche „Damen" bei ſich zu ſehen, erkennt in den Neuankommenden Perſonen

ſeines Standes. In dem Empfang, den er ihnen zu Theil werden läßt, bricht die ſtolze Würde des vornehmen Mannes hindurch, der wohl mit dem Plebs — und aus Gründen — aber nicht mit ſeines Gleichen ſich vergeſſen mag. E aperto a tutti quanti, viva la liberta! was der Chor im lauteſten Wiederklang bekräftigt: viva, viva la liberta![12]) Wenn der Freiheitsruf mit ſolcher Kraft aus der Menge ertönt, iſt bekanntlich niemals ein guter Ausgang zu erwarten. Wir werden bald ſehen. Giovanni giebt Befehl zum Wiederanfang des Balls, die Tänzer ſtellen ſich in Reih' und Glied, das dramatiſche Orcheſter legt ſeine Waffen nieder und das erſte Tanzorcheſter ſtimmt die Menuett an, die wir bereits aus der Ferne gehört haben. Dießmal wird ſie einen Ton höher in G-dur geſpielt. Die im Vorderſaale vereinigten Paare ſetzen ſich in Bewegung und führen den gravitätiſchen und edeln Tanz aus, in welchem der alte Vestris einen Stoff zu ſo tiefen Betrachtungen fand. Sind wir denn nicht in gleichem Falle mit ihm — dem großen Manne, der unter den zeitgenöſſiſchen Berühmtheiten ſich beſcheiden zwiſchen Friedrich II. und Voltaire ſtellte — auszurufen: Que de choses dans un menuet! Sie ſind in der That unglaublich, all' die Dinge, die die Mozart'ſche Menuett enthält. Weder Atlas, noch ſelbſt Rappo, der berühmte Hercules unſeres Rijncier Marktes dürften im Stande ſeyn, auch nur die Hälfte davon auf ihren Schultern zu tragen. Während die Tänzer auf dem Fußboden das klaſſiſche Z, wobei die jungfräuliche Anmuth unſerer Großmütter ſich entfaltete, bilden, verwickeln ſich die Beziehungen der handelnden Perſonen immer mehr und mehr.

Giovanni tanzt mit Zerlinen und unterhält ſich mit ihr, in Erwartung günſtigerer Zeit; Maſetto, der beſondern Obhut Leporello's anempfohlen, der ihm zum Partner dienen will, ſträubt ſich gegen den Schelm wie ein widerſpänſtiger Bock, den man bei den Hörnern ſchleppt.

Anna, Zeuge dieſer Manöver, vermag ihre Entrüſtung

nicht zu bergen, ſie drückt ſie in einer energiſchen Phraſe: Resister non poss'io — aus. Elvira und Ottavio beſchwören ſie, ſich zu mäßigen. Inzwiſchen erfaßt die Tanzluſt auch die, in dem Saale zur Rechten befindlichen Gäſte; man verlangt einen Contretanz. Das Orcheſter Nr. 2. ſtimmt: G, D, A, E, der Baß läßt ſein G pizzicato, wie um es tiefer zu ſtimmen, vernehmen, worauf das unvermeidliche Kneipen-Vorſpiel; dann folgt der muntere ⅔-Hopſer. In dem Saale links erklärt man ſich für den Walzer. Da ſetzt nun das Orcheſter Nr. 3, nachdem auf gleiche Weiſe geſtimmt, probirt und präludirt worden, in einem wahren Höllen-Tempo ein; die Paare fliegen in dem Wirbel des ⅔ dahin; einige von den widerſtreitenden Kräften des Tacts und des Weins zu Boden geſtürzte Tänzer kugeln auf den Dielen umher. Wenn die Zuſchauer den Walzer und den Contretanz nur erſt wirklich werden tanzen ſehen, dann werden ſie auch die Muſik dazu hören. Und die Menuett, was treibt ſie? Die Menuett, die ihre ſpaniſche Grandezza auch nicht einen Augenblick zu Gunſten des Drama aufgegeben, wird eben ſo wenig durch die tollen Sprünge in den benachbarten Sälen aus dem Gleiſe gebracht. Die Menuett — das iſt der „Gerechte" des Horaz; es könnte die Welt um ihn her in Stücken gehen, ohne daß es ihn auch nur um ein Jota aus der Faſſung bringen wird. Und die Angelegenheiten der handelnden Perſonen? — Nun, dieſe gehen ruhig ihren Gang fort und zwar den Gang, den ſie unter ſo bewandten Umſtänden immer zu nehmen pflegen, d. h. daß das Treiben des dreifachen Balls — weit entfernt, ihnen das mindeſte Hinderniß entgegen zu ſtellen, ſie im Gegentheil nur begünſtigt.

Auf irgend eine leidliche Art drei verſchiedene Tactarten zuſammen unter einen Hut zu bringen, iſt nicht ſo abſonderlich ſchwer in der Compoſitio 1. Auch liegt das Kunſt- und Kraftſtück nicht gerade hierin. Der große geniale Zug bei dieſer Art muſikaliſchen Sabbats beſteht vielmehr in der Erfindung der Menuett, welche — in ihrer Eigenſchaft als

Hauptgesang — zuvörderst einfach, klar, ansprechend, mit den gehörigen rhythmischen Einschnitten versehen und dem Charakter des Tanzes, den sie begleitet, vollkommen angepaßt seyn mußte. Zweitens mußte sie sich mit einer wunderbaren Geschmeidigkeit den melodischen und declamatorischen Phrasen der Sänger, d. h. der Sprache der verschiedenartigsten Leidenschaften anschmiegen. Drittens endlich mußte diese Melodie zwei andere, von der Menuett und von einander — nicht allein durch den Tact, sondern auch durch die Wahl der Figuren, durch den ästhetischen Charakter jeder der drei Tänze — abstechende Instrumentalfiguren tragen. Man trenne diese Melodieen und höre sie einzeln für sich. Nichts, das die Entfaltung edeln Anstandes, kräftiger Bewegungen mehr begünstigte, als die Menuett; nichts zum Tanze mehr Aufstachelndes, als der hüpfende Rhythmus des Contretanzes und nichts Walzermäßigeres, als der Walzer. Die erste bewegt sich im Prozessions-Schritt, der zweite ist lebhaft, ohne zu eilen, der dritte rast wie eine Windsbraut dahin. Diese außerordentliche Schnelligkeit kommt daher, daß der Walzer im Vergleich zu den beiden andern Tact-Arten kein eigentlicher $^3/_8$-Tact ist. Sein punktirtes Viertel hat in dem allgemeinen Tempo nur die Geltung einer einfachen Viertelnote, so daß auf einen Tact der Menuett drei Walzertacte kommen. Hatten wir nicht Ursache, zu sagen: que de choses dans un menuet!

Doch plötzlich läßt sich lautes durchdringendes Geschrei: gente ajuto! hinter der Coulisse vernehmen. Die drei Orchester und die tanzenden Gruppen halten auf einmal inne und das, während des Balls unbeschäftigte dramatische Orchester fängt mit Ungestüm ein Allegro assai Es-dur — $^4/_4$ — an, das mit einem furchtbaren, Note für Note aus Idomeneo entlehnten Unisono beginnt. Man stürzt nach der Seitenthür, durch welche Zerline entführt wurde. Ora grida da quel lato, ah gittiamo giù la porta. Mit diesen drohenden Phrasen des

Chors miſcht ſich das wundervoll modulirte Wehgeſchrei des Opfers. Die Geigen geben in wiederholten Schlägen die Accorde der Tonica und Dominante von D-moll an; die Thüre ſtürzt ein. F-dur, $^4/_4$, Andante maestoso. Zerline iſt gerettet; Don Juan erſcheint mit ihr, Leporello bei den Haaren nachſchleppend: Ecco il birbo! Ein ſchlechter Spaß, durch den ſich natürlich Niemand über den wahren Hergang der Sache täuſchen laſſen wird. Er weiß es wohl, denn für den ſchlimmſten Fall hat er ſich mit Piſtolen verſehen.

Die maskirten Perſonen demaskiren ſich. Giovanni geräth, als er ſie erkennt, in einige Verwirrung. Schöne, in canoniſcher Nachahmung gehaltene Phraſen, vor zorniger Aufregung zitternde Worte, Sylben, die einzeln, eine nach der andern hervorgeſtoßen werden, wie um mit deſto laſtenderer Wucht auf das Gewiſſen des Uebelthäters niederzufallen. Tutto tutto già si sa. Jeder bringt ſeine Beſchwerden beſonders vor. Bald jedoch hat die Entrüſtung Aller einen gemeinſamen Ausdruck gefunden, er kommt endlich zum Ausbruch, dieſer erhabene Sturm — der Chor Trema, trema scelerato, dieſe letzte und glänzendſte, auf alle Kronen des Finales drauf geſetzte Krone. C-dur Allegro. So heftig iſt die Gewalt des erſten Angriffs, daß Don Juan ſelbſt davon erſchüttert wird: E confusa la mia testa. Seine — zur Herſtellung des Dialogs zwiſchen ihm und dem Chor — in beantwortenden Phraſen oder Wiederholungen gehaltene Partie läßt uns den Charakter in einem neuen Lichte ſehen. Bis dahin hatte Don Juan mit der Menſchheit nur ſein Spiel getrieben: ein Todtſchlag, zwei Nothzuchtverſuche, — das waren Kleinigkeiten. Jetzt iſt er im Begriff, ſich — um erſtere zu bekämpfen — in der ganzen Höhe ſeiner titaniſchen Natur emporzurichten. Kein verzweifelter Verſuch, der nicht gewagt wird, um ihn zu erſchüttern; kein Element der Rache und des Haſſes, deſſen zerſtörende Gewalt man nicht über ihm zu entladen verſucht; kein Fluch, den man nicht auf ſein ſchuldiges Haupt

herabbruſt. Zuerſt drängt ſich dieſe ganze Maſſe von Zorn in einem Unisono zuſammen, das bei dem herben und unharmoniſchen Intervall der verminderten Terz, worauf es ſich mit ganzer Schwere ſtützt, ſchließt (— fiera crudeltà —) dann trifft ſie, wie der Blitz bei der Octave „trema," dann — endlich eine aufſteigende chromatiſche Tonleiter heranklimmend — kämpft ſie mit einer raſenden Hartnäckigkeit gegen den Orgelpunkt des Baſſes: trema, trema, trema o scelerato an. Doch, was wollen die Verwünſchungen der Menſchen ſagen — der Himmel ſelbſt erklärt ſich gegen den Ruchloſen. Der Sturm iſt im Begriff, ſeine drohende Stimme mit dem harmoniſchen Ingrimm des Chors und des Orcheſters zu vermählen. Blitze laufen und kreuzen ſich in den Triolenfiguren der Geigen. Dieſer, mittelſt Terzen- und Quinten-Sprüngen fortwährend anwachſende Orkan von Stimmen und Inſtrumenten erhebt ſich mehr und mehr, als wollte er die Wolken erklimmen und ſich dort mit dem Donner vereinigen. Für den Verfaſſer einer ſolchen Muſik giebt es kein paſſendes Lob, doch ſind wir dem Dichter Dank ſchuldig, der ihn dazu begeiſterte.

Odi il tuon della vendetta,
Che di fiachia intorno,
Sul tuo capo in questo giarno
Il suo fulmine cadrà.

Don Juan, zuerſt beſtürzt oder, beſſer geſagt, außer Faſſung, gewinnt Angeſichts der Gefahr ſeinen Gleichmuth wieder. Der Anblick einer wüthenden Menge, die nach ſeinem Leben trachtet, das Funkeln einer aus der Scheide gezogenen Waffe, der rollende Donner geben ihn ſich ſelbſt zurück; in dem Maaße, als die Welt um ihn herum zu wanken ſcheint, kehrt ſeine Feſtigkeit wieder und er ruft im vollen Bewußtſein ſeiner Kraft — für ſich allein Chor, Orcheſter und Wetterſturm im Gleichgewicht haltend: „Se cadesse ancorà il mondo,

nulla mai temer mi fa!“ Welcher Größe bedurfte es zur Verwirklichung des, in dieſer Phraſe enthaltenen Bildes, die — an ſich — nur ein heroiſcher Gemeinplatz, eine ziemlich alltägliche Hyperbel iſt, weil ſie — für die Wort-Poeſie — den Mund zu voll nimmt. Doch wenn man dieſe dröhnende, die Chormaſſen durchdringende und mit dem Sturm wetteifernde Stimme hört, die den ganzen Chor mit ſich fortreißt, und ihn in dem beſchleunigten und canoniſchen Tempo, das ſie gegen den Schluß hin dem Tonſtück aufdrängt, ſich drehen läßt, alsdann hört der vorerwähnte Text auf, eine müßige Metapher zu ſeyn. Der Stahl glänzt in Giovanni's Hand; ſein Blick iſt der eines lebendigen Medusenhaupts; die eingeſchüchterte Menge weicht unwillkührlich zurück, um ihm den Weg frei zu laſſen. Er, der ohne weitere Hinderniſſe in den Hintergrund des Theaters gelangt iſt, ſetzt ſeinen Degen in Ruhe, ſchießt ſeine Piſtolen in die Luft und verſchwindet mit einem hölliſchen Gelächter, wie Da Ponte ſagte. Der Tondichter hat ihm neun Tacte Nachſpiel für dieſe Pantomime bewilligt.

In Erwartung des zweiten Actes wollen wir uns mit dem Regiſſeur beſprechen, wie und womit dieſer Act beginnen ſoll. Als Don Juan an der Wiener italieniſchen Oper gegeben wurde, fügte Mozart vier neue Nummern hinzu, welche ſpäter der Partitur in der Form von Ergänzungen, jedoch ohne Angabe: an welcher Stelle ſie im Drama eingeſchaltet werden ſollten, einverleibt wurden. Dieſe vier Tonſtücke ſind 1) die, von einem obligaten Recitativ eingeleitete Arie der Elvira: Mi tradì quell' alma ingrata; 2) eine Arie des Maſetto: Ho capito, Signor si; 3) Ottavio's Arie: Dalla sua pace la mia dipende und 4) ein Duett zwiſchen Leporello und Zerline: Per queste tue manine.

„Ho capito“ iſt eine Arie von eben ſo feiner Haltung, eben ſo lieblichem Geſang und von einer eben ſo zarten Declamation, als es die Phraſen Maſetto's zu Anfang des erſten

Finales sind, aber das Duett presto, presto ist besser als die Arie und es charakterisirt die Person auf eine bei weitem originellere Weise. Es war unnöthig, das Signalement des Individuums zu wiederholen, denn eine mit Null multiplicirte Null giebt immer nur eine Null.

In Betreff von Nr. 4 so ersieht man aus der Partitur, daß es sich der Arie Lepetello's: Ah pietà signori miei — anschließen sollte.

Es ist dieß ein gezwungenes Zugeständniß, das der Textdichter dem Localgeschmack des am mindesten fashionablen Theils seines Publikums gemacht hat. Rochlitz giebt den Direktionen, die sich versucht fühlen dürften, eine, unserer Oper so unwürdige Scene zu benutzen, folgenden Rath: Zerline trifft Lepetello, gleichviel wo; sie bindet ihn an, gleichviel was; Lepetello entledigt sich seiner Fesseln, gleichviel wie — und entwischt. Wir haben nie die Unannehmlichkeit gehabt, auf irgend einem Theater diese platte Hanswurstiade zu sehen. Für den Fall daß die schönste aller Tenor-Arien il mio tesoro intanto die Stimmmittel des Sängers überschreiten möchte, würde die auf dem Wiener Theater zum Ersatz dafür bestimmte Cavatine immer noch einen höchst annehmbaren Tausch für eine Aushülfsnummer darbieten. Fließend, gesangvoll, lieblich, leidenschaftlich und dem Wesen Ottavio's bewunderungswürdig angepaßt, zeichnet sie sich durch Originalität der Erfindung, durch auserlesene Fragmente von Instrumental-Dialog und durch eine, eine zauberische Wirkung hervorbringende Modulation von Es nach H-moll aus. Sicher giebt es keinen Musikliebhaber, der nicht auf Beibehaltung dieser köstlichen Cavatine bestünde; die Schwierigkeit liegt jedoch darin, zu wissen, wo sie anzubringen in einem Drama, wo die Musik — so zu sagen — das Libretto überschwemmt. Weil man schlechterdings darauf besteht, werden wir ihre Stelle nach dem Duett des I. Acts, fuggi, crudele, fuggi — oder wenn man lieber will nach der Arie or sai chi l'onore — anweisen. Sie wird

zwar dort im Raum etwas beſchränkt, vielleicht ſelbſt ein wenig gedrückt ſein; doch dürfte ſich in der That kein anderer Platz für ſie ausfindig machen laſſen.

Noch iſt Elvirens große Arie übrig. Ueber die Beibehaltung oder Unterdrückung eines ſolchen Muſikſtücks erſt noch ſtreiten, wäre ein muſikaliſches crimen laesae majestatis, deſſen wir uns am allerwenigſten ſchuldig machen wollen. Die That, oder vielmehr die Unthat der Unterdrückung ſoll in ihrer ganzen Schwere auf die Schuldigen — die Theater-Regien oder die Sängerinnen — zurückfallen; es ſey denn daß gebieteriſche, nicht zu beſeitigende Umſtände — z. B. die Unmöglichkeit, die Arie zu ſingen — vorhanden ſind, die die Weglaſſung entſchuldigen. Sie iſt wirklich ſehr ſchwer und liegt ſehr hoch, wie Alles, was Mozart im Sinne der Cavalieri componirt hat. Hier handelt ſich's blos darum, ihr den paſſendſten Platz anzuweiſen. Rochlitz läßt in ſeiner deutſchen Bearbeitung des Don Juan ſie auf Leporello's Regiſter-Arie folgen. Dieſe Stelle iſt in dramatiſcher Hinſicht gut gewählt, weniger jedoch hinſichtlich der muſikaliſchen Convenienzen, inſofern als die erſte Arie der Elvira: Ah chi mi dici mai, der Regiſter-Arie unmittelbar vorangeht und als ſie in Es-dur derſelben Tonart, in welcher auch die in Rede ſtehende „Mi tradi quell' alma ingrata" — componirt iſt, ſteht. Zwei ſo bedeutende, im Zwiſchenraum nur einer Scene von ein und derſelben Perſon vorgetragene und aus der nämlichen Tonart gehende Muſikſtücke — dies würde weder für die Sängerin noch für die Zuhörer vortheilhaft ſeyn. Wir werden demzufolge eine andere Wahl treffen! Wir verlegen die hinzucomponirte Arie der Elvira zu Anfang des 2. Acts, und dieſe Anordnung ſcheint uns in jeder Hinſicht zweckmäßig zu ſeyn. Zuerſt ſtellt ſie die Gleichheit der beiden Acte der Oper, was die quantitative und qualitative Vertheilung der Muſikſtücke betrifft, her; ſie verbindet mit der Wiederaufnahme der Handlung einen impoſanten und grandioſen

Eingang; ſie läßt der Sängerin zum Vortrag ihrer Haupt-Arie gehörig Zeit, ſich zu erholen und ſchließlich kann das komiſche Duett — Nr. 1. des 2. Acts — gleich nach Elvirens Abgang anfangen, da G-dur ganz gut auf Es-dur folgen kann, ohne überleitenden Zwiſchenaccord.

Anfang des 2. Acts. Das, von Mondlicht erhellte Theater ſtellt einen mit Bäumen bewachſenen Ort mit maleriſchen Fernſichten dar. Der Mond iſt nicht ſichtbar, aus dem Grunde weil ein Theatermond faſt eben ſo lächerlich iſt, als eine Theaterſonne; doch ſieht man an den Abſtufungen des Lichts, daß der Mittelpunkt deſſelben hinter dichtem Laubwerk verborgen iſt. Rechts ſteht ein elegantes Haus, deſſen Vorderſeite mit einem Balcon verſehen iſt. Elvira, die gegen 11 Uhr des Abends, in tiefer Niedergeſchlagenheit über Alles das, was ſie bei dem abſcheulichen Feſtgelage Don Juan's geſehen, nach Hauſe zurückgekehrt iſt, hat ſich ſchwermüthig vor ihrer Thüre niedergelaſſen. Sie dachte an das Loos, das der Undankbare ſich bereitet; ſie ſah im Geiſte das Wetter eines entſetzlichen, unvermeidlichen Gerichts über ihn heraufziehen, und indem ſie den Racheſtrahl aus den dunkeln, ſich zuſammenziehenden Wolken auf das Haupt des Frevlers herabbeſchwört, zittert ſie bei dem Gedanken, daß ſie erhört werden könnte. Dieſe Gedanken, die — wie wir annehmen — ihre Seele während des Zwiſchenacts beſchäftigt haben, werden im Moment, wo der Vorhang aufgeht, zu einem lyriſchen Erguſſe. So erhebt ſich Elvira und declamirt mit bewegter Stimme das prächtig inſtrumentirte Recitativ: „In quali eccessi o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi, è avvolto il sciagurato.“ Man ſieht, wie ſehr dieſer Text zu der Stelle paßt, welche wir der Arie: Mi tradi quell' alma ingrata — einer von jenen, welche am deutlichſten den Stempel ihres Verfaſſers zur Schau tragen, und die wenigſte Aehnlichkeit mit irgend einer andern, uns bekannten Arie darbieten — angewieſen haben. Elvira, zwiſchen Liebe und Rache ſchwan-

ſend, einem Strom widerſtreitender Empfindungen dahingegeben, überläßt ſich dieſen Empfindungen nicht, als ob unmittelbare und augenblicklich einwirkende Urſachen ſie wechſelsweiſe hervorriefen; ihr Unglück ſchreibt ſich von früher her. Elvira geht mit ſich ſelbſt zu Rathe, ſie will ſich Rechenſchaft von ihrem Seelenzuſtande ablegen; ſie ruft Erinnerungen herbei, die mit den ſoeben empfangenen Eindrücken ſich erſt verſchmelzen; ſie iſt in einem Zuſtande unvollkommener Seelenruhe, wo die erſte Gemüthsaufregung durch eine Art unbeſtimmter und träumeriſcher Betrachtung gemildert iſt; mit einem Wort, Elvira iſt aus dem Gebiet der angewandten Muſik in jenes der reinen Muſik übergegangen; und Mozart, erfreut über dieſe Entdeckung, behandelte in Folge deſſen das Muſikſtück in den Formen des reinen Inſtrumentalſtyls. Das aus einer rollenden Figur beſtehende, als Grundgedanke für die Arie angenommene Thema, das auf verſchiedene Weiſe in der Singſtimme und im Orcheſter, in Dur und Moll, in allen benachbarten Tonarten der Tonika wieder vorgebracht und nachgeahmt wird — es behauptet ſich beinah ohne Unterbrechung durch das ganze Tonſtück durch. Es dreht ſich um ſeine Are wie ein Cylinder, deſſen mit Malereien ausgelegte Oberfläche die Augen blenden würde, indem er ihnen eine raſche Folge von, durch die kreisförmige Bewegung in's Unendliche vervielfachten Formen und Farben darbietet. Außer dem gemeinſamen melodiſchen Fonds, worein ſich die Inſtrumente und die Stimme theilen, hat dieſe noch Manches, was ihr beſonders zu eigen kommt: Phraſen von der edelſten Declamation und der rührendſten Melodie und bedeutende Rouladen, wenn man anders aus dem Thema ſelbſt gezogene und — wie dieſes — in einfachen Achteln ſich bewegende, melismatiſche Wendungen ſo nennen kann. Allegretto $^4/_4$. Wir würden es lieber „Allegro ma non troppo" nehmen. Die Eindrücke dieſer Arie ſind ziemlich ſchwer zu erklären, wie es im Allgemeinen die Effecte

der reinen Muſik ſind. Nichtsdeſtoweniger wird ſich einem Jeden der Charakter einer ſanften und träumeriſchen Schwermuth fühlbar machen. Jugendfreuden, goldene Träume, erſte Liebe und erſte Hoffnungen, endlich — Bedauern jener himmliſch ſchönen Zeit, der einzigen Poeſie, die dem an Jahren und traurigen Erfahrungen alternden Menſchen bleibt; dieß wäre — wenn man will — ungefähr das, was das Tonſtück dir, über die Vierzig hinausgeſchrittener Leſer und deiner theuern, den Dreißig entſtiegenen Ehehälfte ſagen möchte. Wenig deutlich zuerſt, treten dieſe Bilder mit den Entwickelungen des Thema's nach und nach immer ſtrahlender hervor, wie mit zunehmender Dunkelheit die Sterne — und der Schlußeindruck bleibt um ſo tiefer und nachhaltiger, als der Effect in eine Reihe von, ſammt und ſonders — ſtreng aus derſelben pſychologiſchen und muſikaliſchen Einheit hergeleiteten Combinationen vertheilt iſt.[12])

Inzwiſchen hat Don Juan, der ſeine Anſchläge auf Zerline aufgeben müſſen, bereits einen andern Plan entworfen. Die Nacht iſt noch nicht weit vorgeſchritten und eine Nacht zu verlieren, wäre für ihn ein ſo großes Unglück, als es für Titus der Verluſt eines Tages war. Da eilt er denn mit Leporello, ſeinem Begleiter bei ſeinen nächtlichen Streifzügen, durch die Straßen; beide erſcheinen auf der Scene grade in dem Augenblicke, als Elvira ſie ſo eben verlaſſen. Man hört hinter den Couliſſen die erſten Tacte des „eh via buffone", eines reizenden, im italieniſchen Parlando-Styl componirten kleinen Duetts. Leporello, für ſeine Dienſte ſo ſchlecht belohnt im Finale des erſten Acts, will ſich nicht länger der Annehmlichkeit ausſetzen, zum Spaß getödtet zu werden; er will ſeinen Herrn verlaſſen. Giovanni ſucht ihn zurückzuhalten. Dieſes Duett iſt etwas ſo Vollendetes in ſeiner Gattung, daß die Sänger es nur richtig zu declamiren brauchen, um ſo gut als möglich zu ſpielen. Haltung, Blick, Geberdenſpiel, die Art Komik, die ſich daraus ergiebt, dieß Alles

erſcheint in der Partitur deutlich angegeben (notirt). So ſieht man, als Leporello — nachdem er mit einer außerordentlichen Zungengeläufigkeit die Reihenfolge ſyllabiſcher Achtelnoten: nò, nò, nò, nò etc. durchflogen iſt — auf einer Viertelnote dieſes Nò mit bedeutſamerm Tone wiederholt, wie bei dieſem letztern, mit der vorhergehenden Note eine aufſteigende Serte bildenden Nò Leporello den Kopf trotzig zurückwirft und auf Don Juan einen Blick voll komiſchen Zorns und komiſcher Entſchloſſenheit wirft. Der Andere mag immerhin ſein: „va che sei matto, che sei matto, matto, matto“ etc. dagegen einwerfen, keine andere Antwort erfolgt, als dieſes, auf dem zweiten Viertel des Tacts — ¼ — angegebene einzelne Nò. Mit einer recht klangvollen und metallreichen Baßſtimme muß dieſes Nò — ein hohes D — den Effect mehrerer, nach dem Tact abgefeuerter Piſtolenſchüſſe hervorbringen. Nur wolle man dieß Duett nicht von Andern, als von Italienern hören. Ueberſetzt, hat es aufgehört zu exiſtiren. Einige Dublonen ſtellen den Frieden zwiſchen Herr und Diener wieder her, und man begreift überdieß, daß zwiſchen dieſen beiden Individuen eine Trennung nicht denkbar iſt. Ohne Giovanni wäre Leporello nur eine träge und unnütze Maſchine, deren Werth und Verwendbarkeit Niemand kennen würde. Kaum daß die Ausſöhnung ſtattgehabt, bietet ſich gleich ein neues Feld der Thätigkeit dar. Donna Elvira hat ein hübſches und willfähriges Kammermädchen. Es handelt ſich darum, in die Feſtung einzudringen, indem man den Feind daraus zu entfernen ſucht. Der Feind, nämlich Elvira, zeigt ſich gerade am Fenſter. Der Plan der Angreifenden wird ſo ſchnell ausgeführt als entworfen.

Sie wechſeln die Kleider. Don Juan's prächtiger Hut wird auf Leporello's plebejen Schädel geſtülpt, der Mantel von geſticktem Sammt bedeckt Schultern, die an die ſtrengſten Züchtigungen gewöhnt ſind, doch gleichſam dem Sprüchwort zum Verdruße — das Kleid macht nicht den Mann — es iſt

Don Juan ſelber, der es über ſich nimmt, den Gliedermann zu beſeelen, für ihn zu ſprechen und zu geſticuliren — nach Art des griechiſchen Theaters, wo es, wie man ſagt, zwei Schauſpieler für jede Rolle gab. Während dieſer Zurüſtungen beginnt die Dame ihr armes Herz zu ſchelten, das noch immer nach dem Treuloſen ſeufzt: Ah, taci, ingiusto core. Andante A-dur $^{6}/_{8}$. Die Situation, die die Grundlage dieſes göttlichen Terzetts ausmacht, war an ſich nur eine Poſſe. Giovanni richtet an Elvira die reuigſten und leidenſchaftlichſten Reden, er will ſich ermorden, wenn ſie ihm nicht verzeiht; er verrenkt faſt Leporello's Glieder, um der Geberdenſprache ſeines ſonderbaren Repräſentanten Ausdruck und Adel zu verleihen. Elvira, ſchon glücklich, getäuſcht zu werden — gleichviel auf welche Art — giebt am Ende dem ingiusto core Recht und kommt herab auf die Straße. Sicherlich würde dieß ein guter Stoff und Anlaß zur Beluſtigung des Parterre's abgegeben haben, wenn der Tondichter Elvira in dem Sinne wie der Dichter genommen hätte; doch vergeſſen wir nicht, daß dieſe im Textbuche der Lächerlichkeit anheimgegebene Perſon in der Muſik einen edeln, großherzigen und leidenſchaftlichen Charakter zeigt, welcher in den Enſembleſtücken ſich behaupten und ſelbſt vorherrſchen mußte, da, wo ihm die ſtimmlichen Uebereinkommniſſe die erſte Rolle anwieſen. Andererſeits wendet hier Don Juan ſelber bald eine ironiſche und komiſch outrirte Declamation, wie in der Phraſe: „Ah credimi! o m'uccido“ — an; bald ſingt er als wahrhafter Verliebter, wie jene geſangvolle Cantilene in C-dur: descendi o gioja bella — beweiſt. Was, verliebt in Elvira? Dieſes weniger. Nun, in wen denn? Man gehe einige Blätter weiter und man wird finden, daß dieſe Cantilene Note für Note den Anfang des Liedes Nr. 3 wiederbringt, das Giovanni ſingt, um die Aufmerkſamkeit der Zofe auf ſich zu lenken, die — nach der Entfernung ihrer Gebieterin — allein im Hauſe zurückgeblieben iſt. Sollte man nicht ſagen, daß vom Terzett an Giovanni ganz und gar ſeiner neuen Leidenſchaft dahin

gegeben iſt. Er bekümmert ſich um Elvira nur, wie um ein zu entfernendes Hinderniß, und er täuſcht ſie um ſo vollſtändiger, als er das Gefühl, das er ihr ſchildert, nicht zu heucheln braucht; er empfindet es in aller Aufrichtigkeit, nur für eine Andere. Wir erſehen daraus, daß Mozart unendlich mehr Geiſt beſaß, als ſein Dichter, der doch mit dieſem Artikel reichlich verſehen war. Nach dieſer Auffaſſung des Componiſten iſt das Trio „ah taci ingiusto core" ganz etwas Anderes geworden, als was der Text und die Situation zu verſprechen ſchienen. Statt eines Tonſtücks im ausbündigſten Buffo-Styl iſt dieſes Trio eine ganz romantiſche, in der Form gelehrte, in ſeinem Grundton ſentimentale, jedoch dergeſtalt von verhaltener Luſtigkeit, von feiner Ironie, wollüſtigen Aufwallungen und falſcher Zärtlichkeit ſchattirte Compoſition geworden, daß wir nicht verſuchen möchten, deren allgemeinen Charakter genau anzugeben. Hier und da durchſtreifen durchſichtige Schatten die Harmonie und verleihen ihr das Colorit der Erwartung und des Geheimnißvollen. Bei dieſer Zaubermuſik denkt der Nordländer unwillkührlich an Neapolitaniſche oder Nächte in Sevilla; an jene milden balſamiſchen Nächte, die zur Liebe entflammen, ſie ermuthigen und beſchützen.")

Als Elvira mit Leporello abgegangen, ſtimmt Don Juan die Mandoline, mit der er ſich im Voraus verſehen hat, und ſchickt ſich an, als galanter Spanier unter den Fenſtern ſeiner Schönen zu ſingen. Wir kennen ihn ſchon als vortrefflichen Muſiker, von der Epoche an, wo er ſang: „Voi chi sapete" damals, als die Frauen ihm den Beinamen Cherubino gegeben hatten. Seitdem ſind fünfzehn oder ſechszehn Jahre verfloſſen. Aus dem Kinde iſt ein Mann, aus dem Sopran ein Baryton, aus dem Cherubino ein Teufel geworden, der Neuling hat Myriaden von Weibern verſchlungen, indem er bei Roſine, die die erſte der „Mille e tre" in der Rubrik Spagna iſt, den Anfang machte. Man begreift, daß er gegenwärtig

nicht mehr ſingt, wie er vordem geſungen. Die Romanze des Pagen war mit der größten Sorgfalt componirt; es galt einer Gräfin. Hier handelt ſich's um ein Kammermädchen, das von den allzu zierlichen poetiſchen und muſikaliſchen Phraſen nichts verſtehen würde; und außerdem hat Giovanni ſeit längerer Zeit ſchon der geſchriebenen Compoſition entſagt. Wenn er ein Lied, eine Serenade oder ein Nocturno braucht, verläßt er ſich auf ſein Improviſations-Talent. Und wer würde nicht das Lied: Deh vieni alla ſenestra improviſiren, deſſen Melodie wie der im zweiten Verſe erwähnte „Miele" fließt und jene Arpeggien der Mandoline, die das Gehör ſchon Jedem an die Hand giebt. Jedoch finden ſich darin gewiſſe Accorde und eine gewiſſe Modulation, die den Kennern beweiſen dürften, daß der Dilettant mehr davon verſteht, als er bemerken laſſen will. Wären dieß dieſe Bagatellen, dieſe etwelchen kleinen Harmonie-Kunſtſtücke: man würde jeden Tag ein halb Dutzend ſolcher Ständchen zuſammen ſchreiben. Gewiß, doch wie viel ſolcher derartig angewandter Tage brauchte man wohl, ehe man eine Melodie von ſechszehn Tacten fände, die einfach, anſprechend, für Jedermann ſingbar; eine friſche und ſüdliche Melodie, deren Hauch wollüſtiges Schmachten und verliebte Ungeduld ausſtrömt; vor allem eine Melodie, die nach fünfzigjährigem Gebrauch und Mißbrauch noch ihre Jugendblüthe und ihren Reiz bewahrte? Verſuche, muſikaliſcher Leſer, und möchteſt du ſo lange leben, um über das Reſultat der Probe urtheilen zu können. Don Juan befindet ſich unter dem Einfluß eines Mißgeſchicks, den er nicht mehr zu beſiegen im Stande ſeyn wird. Seine beſten Unternehmungen gehen ſchief. Niemand zeigt ſich am Fenſter und ſtatt der Schönen ſieht der getäuſchte Galan einen Haufen bewaffneter Leute auf ſich zu kommen, deren Abſichten ihm ſehr verdächtig ſcheinen. Es iſt Maſetto und ſeine Freunde, die ihn bei Nacht aufſuchen, um ihm den Garaus zu machen; dieß iſt eine Art Entſchädigung, welche das Geſchick Giovanni

bewilligt. Weil er dem Vergnügen einer geheimen Unterredung mit der Kammerzofe der Donna Elvira entſagen muß, ſoll er wenigſtens die Genugthuung haben, Maſetto eine Lection guter Lebensart zu ertheilen. Unter dem Schutz ſeiner Verkleidung geſellt er ſich kühn zu dem Bauerntrupp, giebt ſich als Leporello zu erkennen, billigt höchlich den Anſchlag dieſer Tapfern und erbietet ſich, ſie ſelbſt gegen ſich ſelbſt zu führen. Der ſtrategiſche Plan, das Loſungswort, das zu beobachtende Verfahren, das Signalement des Feindes, ſie ſind in der Arie Nr. 6 Metà da voi quà vadano, einem ergötzlich — à l'italienne — declamirten, mit unendlicher Kunſt und Verliebe inſtrumentirten und mit feinen, muthwilligen und komiſchen Zügen ausgeſtatteten Tonſtück — auseinander geſetzt. Es iſt gleichwohl von wenig Wirkung, wenn der Sänger nicht Schauſpieler iſt und ſich nicht beſtrebt, die Worte hervortreten zu laſſen. Eine deutliche Ausſprache iſt unumgänglich um den weſentlichen Werth der Singſtimme zur Geltung zu bringen, weil die Melodie und die Figuren ſammt und ſonders im Orcheſter liegen. Es iſt gleichfalls nothwendig, daß die Nebenfiguren ſich ihrer, außer der menſchlichen Geſtalt, ganz maſchinenmäßigen Paſſivität begeben, um Antheil an der Handlung zu nehmen. Sie müſſen auf ihren neuen Anführer hören, müſſen über die Anſchläge, die er ihnen an die Hand giebt, ihre Verwunderung an den Tag legen, ſie müſſen vom beſten Geiſt und vom heldenmüthigſten Entſchluſſe, ſich — dreißig gegen Einen — zu ſchlagen — beſeelt ſeyn. Endlich muß der Schauſpieler, der den Maſetto ſpielt, ſeinen Kameraden durch ein ausdrucksvolles und komiſches Geberdenſpiel unterſtützen. Ohne dieſe Zuthaten, die augenſcheinlich in der Berechnung des Componiſten lagen, und ohne die italieniſchen Worte, deren harmoniſcher Tonfall die Geſangsmelodie erſetzt, wird — wir wiederholen es — der Effect dieſer rein ſceniſchen Arie verfehlt. In der deutſchen Oper zu Petersburg hat man ſie immer weggelaſſen; dagegen iſt ſie in Moskau,

zur Zeit der italieniſchen Operngeſellſchaft, immer geſungen worden; ein Beweis, daß man das Muſikſtück in der einen und der andern Hauptſtadt verſtanden hat.

Als ſich Don Juan mit Maſetto allein ſieht, entwaffnet er ihn, ſtürzt ihn zu Boden, läßt ihm eine tüchtige Tracht Prügel zukommen und läßt ihn für todt auf dem Platze. Doch es iſt nicht ſo gefährlich, ſein Geſchrei nach dem Abgang des vermeintlichen Leporello giebt uns davon Kunde. Zerline kommt herbei, unterſucht die Wunden und Beulen, und da ſie gerade keine unheilbaren Verletzungen vorfindet, verheißt ſie dem theuren Gatten vollſtändige Geneſung, wenn er in Zukunft vernünftiger ſeyn will.

Wir müſſen bemerken, oder vielmehr erinnern, daß ſeit dem Finale des erſten Acts Zerlinens Herz gänzlich umgewandelt iſt. Der Mann, durch den ſie um ein Haar öffentlicher Entehrung preisgegeben worden wäre, iſt ihr ein Abſcheu, und da Maſetto doch einmal ihr Mann iſt, warum ſollte ſie Maſetto nicht lieben? Der arme Teufel hat ſo viel um ſie ausgeſtanden. Daher ſchreibt ſich der große Unterſchied zwiſchen der Arie: Batti, batti und der Arie: Vedrai carino. Die letztere iſt weit weniger durchgearbeitet, weniger verziert und viel kürzer als die andere. Iſt ſie ihr an Schönheit untergeordnet? Ich weiß nicht, ſollte zwiſchen den beiden Muſikſtücken gewählt werden, ſo würde ich nicht anſtehen, mich für Vedrai carino zu erklären. Gar viele Kenner dürften nicht meiner Meinung ſeyn und vortreffliche Gründe zu Gunſten ihrer abweichenden Anſicht beibringen.[15]) Als Muſiker kann ich dieſe Gründe errathen und unterſchreibe ſie im Voraus; als Liebhaber erkläre ich meinen individuellen Geſchmack und ich erkläre ihn unumwunden, um den Leſer vor der Partheilichkeit des Autors zu warnen. Nie hat irgend eine Melodie jemals einen ſo tiefen Eindruck auf mich gemacht, als Vedrai carino. Ich kenne ſie von Kindheit an, und immer tönt ſie mit demſelben nicht zu beſchreibenden Zauber in meinem Ohre und

meiner Erinnerung wieder, wo ſie bis jetzt ohne Nebenbuhlerin geblieben iſt.

Vedrai carino iſt, ſo wie viele andere Nummern unſerer Oper, überdramatiſche Muſik. Man vergißt bei ihr Text und Perſonen. Es giebt keine Zerline mehr, keinen Maſetto. Etwas Unendliches, für ſich allein Beſtehendes, etwas wahrhaft Göttliches thut ſich der Seele kund. Sollte es nur die, unter einer der zahlloſen Abweichungen, die ſie in jedem Individuum nach den Geſetzen ſeiner Natur und den beſondern Fügungen ſeines Geſchicks anders erſcheinen laſſen — dargeſtellte Liebe ſeyn? Nein; die Seele fühlt hier vielmehr eine directe Ausſtrömung des Grundſtoffs, aus dem alle Jugend, alle Liebe, alle Wolluſt, alle lebende Wiedererzeugung fließt. Der Geiſt der im Frühling vorgehenden Verwandlungen, derſelbe, den die alten Theoſophen Eros nannten, der das Chaos entwirrte, der die Keime befruchtete und die Herzen vermählte, dieſer Geiſt ſpricht aus dieſer Muſik zu uns, wie er ſo manches Mal aus dem Gemurmel des vom Eiſe befreiten Baches, aus dem Flüſtern des jungen Laubes, aus den melodiſchen, ſchmelzend langgezogenen Tönen der Nachtigall, aus den Wohlgerüchen, die das beredte und begeiſternde Schweigen einer Mainacht balſamiſch erfüllen, zu uns geſprochen hat. Mozart hatte die Grund-Accorde dieſer univerſellen Harmonie belauſcht und behalten; er führte ſie zurück auf eine Sopranſtimme mit Begleitung des Orcheſters und ſchuf daraus eine Arie einer jungen Braut. Zerline ſingt im Schatten der Hochzeitnacht, im Begriff die Schwelle zu überſchreiten, wo die Jungfrau ſtill verweilt und betet und zitternd die Beſtätigung des geheiligten Namens „Gattin" erwartet. Auf dieſe Weiſe angebracht, wurde die Arie eine wahrhafte Hymne an die Liebe, die Quelle des Lebens und der ewigen Verjüngung für die ganze Natur, an die Liebe, den Frühling der Seelen und die freigebigſte Offenbarung der Allgüte des Schöpfers; es iſt ein Brautgeſang für Alles was liebt, in demſelben Geiſt

von Univerſalität aufgefaßt, wie Schiller's Ode an die Freude, außer dem Unterſchiede von Ton und Styl, der zwiſchen der Dithyrambe und der Ekloge vorhanden ſeyn muß. Das Thema, Bild der reinſten Glückſeligkeit, verräth nichtsdeſtoweniger jenen unbegreiflichen und ſelten eingeſtandenen Aufſchwung, der in den ſchönſten und poetiſchſten Stunden unſers Lebens uns wieder zu — ich weiß nicht welchem — unbekannten Glücke führt, von welchem alle Erdenglückſeligkeiten nur als der Schatten oder Vorgeſchmack erſcheinen. Ein Rhythmus ohne ſcharfbezeichneten Accent, eine Diſſonanzenloſe Harmonie, eine Modulation, die in der Tonika ſich ausruht und vergißt, als ob ſie durch einen Zauber zurückgehalten wäre, eine Melodie, die ſich von ihrem unausſprechlichen Motiv nicht los zu machen vermag. Dieſe ſtille Verzückung, dieſe ſüße Ekſtaſe, füllen die erſte Hälfte der Arie aus. Nach der Fermate ſangen alle Nachtigallen des Orcheſters im Chor zu ſingen an, während die Stimme mit einer köſtlichen Monotonie Senti lo battere, tocca mi quà murmelt. Dann werden die nämlichen Worte mit dem Accent der Leidenſchaft wiederholt — in immer ſtärkern, immer lautern Schlägen klopft des jungen Mädchens Herz; die Seufzer im Orcheſter häufen ſich und die letzte Geſangsphraſe, die das Gepräge einer keuſchen Hingebung trägt, läßt uns das liebende Weib ſehen, die ſich ſanft an den Buſen des Gatten dahin ſinken läßt. Mozart ſcheint den geheimen Wunſch des Ohr's vorausgeſehen zu haben, indem er das Orcheſter das ganze Motiv und die zauberiſchen Phraſen des Schluſſes wiederholen läßt. Er wußte, daß man das Tonſtück zu kurz finden würde, wie es die Cavatine in der That iſt. Im Allgemeinen liebte es Mozart nicht, ſich bei der Entwickelung nicht fähigen Ideen länger aufzuhalten. Aus Furcht, weitſchweifig zu ſeyn, verfiel er mitunter in den entgegengeſetzten Fehler.

Decorationswechſel. Wir haben vor uns den „bujo loco", wohin Leporello Elviren — um zu entwiſchen — geführt

hat. Welche Bewandniß hat es mit dieſem „bujo loco“, der in dem Textbuche nicht anders bezeichnet erſcheint und wobei die Decorationsmaler nie gewußt haben, was ſie daraus machen ſollen? — Auf unſer'm Phantaſie-Theater würde dieß eine öde und verfallene gothiſche Capelle in der Nähe des Kirchhofs ſeyn, den man beim Mondenſchein durch eine unermeßlich hohe gitterloſe Fenſteröffnung mit ſeinen Grabmälern und der, über ſie alle hinwegragenden Statue des Comthurs erblickt. Man wird weiterhin ſehen, warum wir gerade dieſe Decoration vor einer andern angenommen haben. Dem berühmten Tonſtück, das jetzt folgen ſoll, mögen einige unumgängliche Bemerkungen vorausgehen.

Die verſtändigen Kunſtrichter theilen ziemlich allgemein die Anſicht Caſtil Blaze's, der das Sextett aus dem Don Juan als die erſtaunlichſte Schöpfung des menſchlichen Geiſtes im Bereich des lyriſch-dramatiſchen Styls betrachtet, und bei alledem iſt das Allegro des Sextetts — welches das eigentliche Sextett iſt — in Deutſchland der Gegenſtand mehrerer Ausſtellungen geweſen, bei denen es zuerſt ſcheint, als ob ſich nichts dagegen ſagen ließe. Man hat den Einwand gemacht, daß die, ganz und gar auf der Entdeckung eines lächerlichen Qui pro quo beruhende Situation keine Veranlaſſung zur Anwendung des, in dieſem Allegro herrſchenden hohen tragiſchen Styls geben konnte. Man hat hinzugefügt, daß, wenn in der Zahl der beim Sextett betheiligten Perſonen es eine gab, bei der die Erhebung bis zum tragiſchen Effect zuläſſig — ja ſelbſt angemeſſen erſchien, dieß ſicherlich Elvira — die ſchmählich Hintergangene und grauſam Beſchimpfte — war, daß aus dieſem Grunde die erſte Stimme — wie in dem Quartett — Elviren hätte zufallen müſſen.

Nun aber findet ſich dieſe, in der Handlung ſo ſcharf geſonderte Rolle in der Muſik nicht einmal individualiſirt vor. (Es iſt immer nur vom Allegro die Rede.) Elvira iſt darin nichts weiter, als ein dritter Sopran. Ihre,

beſtändig von andern, dem Ohre vernehmbarern Stimmen übertönte — ſo zu ſagen — im Medium der Harmonie verborgene — Partie iſt blos Füllſtimme, die einzig und allein den Combinationen des Enſemble's dienſtbar iſt, aber nie die Individualität der Perſon hervortreten läßt. Man kann nicht richtiger urtheilen; Mozart ſelbſt würde ſich genöthigt geſehen haben, es mit Lachen zuzugeben. Das Sextett wäre demnach nur ein ſublimer Fehler, den die Melomanen Mozart hingehen laſſen müſſen, wie die Metromanen Racine die Erzählung des Theramenes verzeihen. Uebereilen wir uns nicht in unſern Schlußfolgerungen!

Erkennen wir zuvörderſt an, daß der Plan zu Nr. 6. einer jener Gedanken iſt, die allein der Muſiker dem Dichter an die Hand zu geben vermag. Da Ponte war weder ſo einſichtslos, noch mit einer hinlänglich tiefen muſikaliſchen Erkenntniß begabt, um aus ſich ſelbſt die ſceniſchen Rahmen ſo aufgeſtellt zu haben, wie ſie es hier im Textbuch ſind. Warum ſollte er, der Textdichter, faſt ſämmtliche Perſonen in einer, dem Anſcheine nach, komiſchen Situation vereinigt und aufgehalten haben, wofern er nicht beabſichtigte, mit Hülfe des Maëstro ſein Publikum damit zu beluſtigen. Aber dann hätte er der Scene den Zuſchnitt des Dialogs gegeben, anſtatt den handelnden Perſonen einen einzigen und denſelben Text:

Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa.
Che giornata o stelle è questa
Che impensata novità!

aufzudringen. Das iſt weder tragiſch, noch komiſch, noch dramatiſch in irgend anderer Art; das beſagt gar nichts; ein Text, gut für eine Fuge, die keinen Sinn, ſondern nur Worte und Silben braucht. Mozart hatte ihn ſo verlangt, und es iſt keiner meiner muſikaliſchen Leſer, der nicht den

Grund erräth. Mozart wollte den Stoff zu einer breitern, ausgeführtern und gelehrtern Compoſition, als es alle vorhergehenden Nummern waren, haben; zu einer Compoſition, deren Text ihm freien Spielraum ließ und ihm geſtattete, die Singſtimmen orcheſtermäßig — mit der Freiheit, ſie zu verlaſſen und wieder aufzunehmen, ſie zu trennen und zu vereinigen — je nach ſeiner Willkühr zu behandeln.[17]) Er wollte eine Art Vocal-Symphonie mit Inſtrumental-Begleitung ſchaffen; er wollte ſich „zeigen" — wie man zu ſagen pflegt — und zwar in einer Weiſe, daß mitten in den, durch ſeine Phantaſie geſchaffenen Gruppen man zwiſchendurch das Bild des Maëstro mit jener großen, von Allen, die ein C von einem D zu unterſcheiden wiſſen, ſo wohl gekannten Mozartſchen Naſe erblickt. — Jeder mußte beim Hören ſich ſagen: „Oh, das iſt er! Und hier, und hier wieder er. Er allein in der Welt! So iſt denn offenbar, daß Mozart's Gedanke nicht war, aus dem Sextett eine Muſik zu machen, die ſich genau auf die Handlung bezöge, wenigſtens nicht auf die unbedeutende und faſt nichtige Handlung, die vor den Augen des Zuhörers vorging. Worauf könnte ſie ſich denn beziehen? Hierüber dürfte der Leſer ſich ſelbſt Aufſchluß geben können, nachdem er die zwei Theile des Muſikſtücks aufmerkſam angehört haben wird.

Elvira eröffnet die Scene mit einem edeln und halbpathetiſchen Geſange: „Sola sola in bujo loco, palpitar il cor mi sento". Der, ihre Seele durchrinnende Schauder macht ſich in den chromatiſchen Gängen der Streichinſtrumente fühlbar. Leporello, den — nach ſeiner Meinung — günſtigen Zeitpunkt wahrnehmend, tappt ſuchend nach der Thür umher, nicht ohne auf die etwas phantaſtiſchen, in den Geigen und Clarinetten — d. h. in ihm ſelber — erklingenden, durch die Stille des Orts, die Dunkelheit und die Furcht hervorgerufenen Stimmen zu horchen. „Più che cerco men ritrovo questa porta sciagurata." Er ſtößt endlich gegen dieſe ſo ſchwer zu

findende Thür, er iſt im Begriff zu fliehen, als in der Harmonie eine Art Kriſis vorgeht, zufolge der die Modulation von B-dur, wo ſie eben noch verweilte, plötzlich nach D-dur ſich wendet; der ſchönſte, überraſchendſte, am Kunſtvollſten vermittelte und einfachſte aller enharmoniſchen Uebergänge. Die Trompeten ſetzen in der neuen Tonart mit einer düſter feierlichen Phraſe ein, als ob ſie einen Trauerzug begrüßten; die Pauken laſſen einen gedämpften, fernhin rollenden Donner vernehmen. Donna Anna — im ſchwarzen Schleier — vom Schein der ihr vorangehenden Fackeln beleuchtet, erſcheint inmitten ihres, gleich ihr, um den Comthur trauernden Gefolges. Ein, durch die Erhabenheit der Muſik erhaben gemachtes Schauſpiel, eine unausgeſprochene Prophezeiung, deren Sinn ſo klar iſt wie der Tag. Welcher Zuhörer würde hier nicht das zur Opferung geſchmückte Opfer erkennen? Anna hat ſich, wie jene großen Männer des Alterthums, deren freiwilliger Tod das Heil das Vaterlands erwirkte, den unterirdiſchen Mächten geweiht. Don Juan's Stunde naht heran; und wenn ſie geſchlagen haben wird, wird Anna ihn weniger haſſen .... und ihm folgen dürfen. Bis dahin keine Ruhe mehr für ſie. Als Anna das fluchwürdige Feſtgelage verlaſſen, fühlte ſie im Innerſten den Drang, in der verfallenen — dem Ort, wo ihr Vater ſo eben beigeſetzt worden, nahe gelegenen — Capelle ſich im Gebet und unter heißen Thränen niederzuwerfen. Ottavio, der ſie begleitet, ſucht ſie zu tröſten: „Tergi il ciglio o vita mia.“ Nie wurden — in die mildverſöhnende Tonſprache übergetragene — Tröſtungen mit mehr Hingebung und Zärtlichkeit, noch in einem ſchönern italieniſchen Geſangſtyl dargebracht. Doch was vermögen ſie ach! gegen den ungeheuren Schmerz, deſſen Urſachen wie deſſen Verwüſtungen Ottavio für immerdar ein Geheimniß bleiben werden. Hören wir Anna's Antwort, dieſe langgezogenen, ohnmächtig hinfälligen Noten, die zu den düſtern und klagenden Tonarten — wie zufolge eines unwiderſtehlichen Hang's zum

Grab — zurückführen; hören dieſe dahinſchwindende Lebenskraft, dieſe, in der Vorahnung naher Auflöſung verlöſchende Stimme, dieſes, in einem Thränenſtrom verſchwimmende Leben: „Sol la morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir.“ Man begreift nur zu wohl, aus welcher Wunde ſeiner Seele der prädeſtinirte Verfaſſer des Requiem dieſen göttlichen Grabgeſang entworfen, und man wird ebenſo es begreifen, daß — in Gegenwart des geweihten Opfers, während der wenigen Stunden, die es noch auf der Erde zu verweilen hat, keine Späße und Buffonaden mehr möglich ſind. Jedes gemeine Intereſſe und aller Egoismus, ſollten ſie nicht verſchwinden bei der Berührung mit einer ſo erhabenen moraliſchen Größe? und vermöchte eine Enſemble-Muſik, bei welcher Anna in der Eigenſchaft als erſter Sopran, Führer und Inhaber (depositaire) der Melodie, betheiligt iſt, etwas Anderes als die Farbe ihrer Seele wiederzuſpiegeln? Und hierin beruhen die hohen äſthetiſchen Gründe, die den Styl des Sextetts vollkommen rechtfertigen, die ihn bis zu dem Punkte rechtfertigen, daß — den ſcheinbaren Erforderniſſen der Situation zu gehorchen — von Seiten des Componiſten ein ungeheurer Verſtoß geweſen ſeyn würde. Der letzten Phraſe von Anna's Solo ſchließt ſich eine Inſtrumentalfigur — eine Art chromatiſcher Cascade — an, welche dann die Grundlage der verſchiedenartigſten Stimmenverflechtungen wird. Die flehentlichen Bitten Elvirens zu Gunſten des vermeinten Don Juan: „È il mio marito! Pietà“! das Erſtaunen der andern Perſonen, als ſie der Bittenden anſichtig werden: „È Donna Elvira questa ch'io vedo“; der einſtimmige und entſchiedene abſchlägliche Beſcheid, der ihr zu Theil wird: Nò, Nò, nò, nò! die Ausrufungen der Verzweiflung der armen Liebenden: „Pietà, pietà“ — und — gegen das Ende des Andante — das allgemeine ſtarre Erſtaunen bei der Entwirrung der Verwirrung: „Stupido io resto; che mai sarà“ — und der Mollgeſang Leporello's im Augen-

blicke, wo er, um den tödtlichen Streich von ſich abzuwenden, den Hut abnimmt — all' dieſe verſchiedenen Vorgänge und Zuſtände ſind auf jene Inſtrumental-Figur gebaut und mittelſt derſelben wechſelsweiſe ausgedrückt worden. Mit welchen Wunderkünſten der Feigheit das ſaubere Factotum Don Juan's — Leporello — ſich ſeiner Haut wehrt; wie er heult, daß man ſich davon — wenn nicht gerührt — doch faſt nervös angegriffen fühlt; wie die chromatiſchen Läufe des Orcheſters ſchluchzend für ihn bitten; wie er ſich windet und bückt und Jedermann die Füße küßt — wie er in ſeinem Mitleiden mit ſich ſelbſt zu rühren weiß! — ein wahrer Phönix ſchurkiſcher Jämmerlichkeit; ein Ideal haſenherziger Niederträchtigkeit. Sollte man den Muth haben, ihn zu ſchlagen?! Selbſt einem Hunde erläßt man, wenn er in dieſer Stellung bittet, ſeine Strafe, wie verdient die Züchtigung auch immer geweſen ſeyn mag.

Das Allegro molto hebt die Handlung auf und drückt die gemeinſame Empfindung der Perſonen bei der Entdeckung dieſes neuen „Schelmenſtreichs" Don Juan's, wodurch dieſer ſich ihrer Rache entzogen, aus. Iſt dieß hier wohl eine komiſche Situation, wie man behauptet hat? — komiſch, ja, — für den gleichgültigen und ſchadenfrohen Zuſchauer — aber nicht für Anna, deren Vater Don Juan ermordet und deren Seelenruhe er für immerdar geſtört hat; nicht für Octavio, deſſen Vermählung durch jene Kataſtrophe auf unbeſtimmte Zeit hinausgeſchoben worden iſt; ebenſo wenig für Zerline, die er ihrem Fall ſo nahe gebracht hat; noch für Maſetto, in deſſen theuerſte Rechte er mit ſo viel Unverſchämtheit ſich hat eindrängen wollen, den er ſoeben durchgeprügelt, nachdem er ihn mit Höflichkeiten — ſchlimmer als die Prügel — überhäuft hat, — endlich auch nicht für Elvira, die nur zu unglückſelige Elvira, gewiß nicht. Alle im Gegentheil ſind über das, was ſie ſehen, entrüſtet und der Dolmetſcher des allgemeinen Gefühls wird natürlich die Perſon ſeyn,

die die meiſte Leidenſchaft in der Seele hat, die das gemeinſame Werk der Rache mit dem meiſten Eifer verfolgt, die, nach dem Gewicht der eigenen, ihr zugefügten Beleidigungen am beſten den grauſamen, einem edeln Weibe angethanen Schimpf abzumeſſen und nachzuempfinden vermag. Mithin nimmt die Muſik den Charakter Anna's an, und muß es von Rechts wegen thun.

Ein einziges Individuum befand ſich außerhalb dieſer Gemeinſchaft der Empfindungen und Worte — Leporello, für den es keine „impensata novità" giebt. Seine, aus dieſem Grunde von den andern geſonderte Stimme, behält während des ganzen Allegro einen thematiſchen Charakter. Sie ſchreitet in der Art fort, daß ihre einzelnen Perioden die andern fünf, den Chor bildenden Stimmen in Gang bringen und Leporello auf dieſe Weiſe als der Chorführer des Sextetts erſcheint. Er eröffnet das Muſikſtück mit einem, wie ein Fugenthema einfachen und kräftigen Motive: „Mille torbidi pensieri", welches der Chor alſogleich — jedoch per diminutionem — in drei Tacten ſtatt fünf — wiederholt. Dieſer feurige und lebendige, an Nachahmungen und Gegenſätzen reiche Dialog dauert in der Weiſe unter den mannigfaltigſten Formen fort, indem er bei jeder neuen Phraſe des Chorführers und jeder Antwort des Chors irgend eine köſtliche Ueberraſchung, irgend einen neuen Geniebliz herbeiführt. Man erinnere ſich an die Exploſion pathetiſcher Diſſonanzen: „che giornata è questa" und Leporello's ſyllabiſches à parte: „se mi salvo in tal tempesta" etc., während deſſen zwei kleine Inſtrumentalfiguren in allen Orcheſterſtimmen raſch moto contrario — mit einander abwechſeln und das Lafontaine'ſche „sifle, souffle, tempête" mit der, der Muſik (— wo ſich's um Klangnachahmungen handelt —) eingeborenen Ueberlegenheit über den Vers — wiedergiebt; man denke an den unbeſchreiblichen Effect des Accords d, as, ces, f — es im Baſſe, bei den Phraſen des Chors — che impensata — novità, und die ſo unerwartete, ſo ergreifende Ausweichung

nach Des-dur, und den unvergleichlichen Lauf, der auf dieſen plötzlichen Tonwechſel zum Ausbruch kommt, und ſo viele andere Dinge, die man weder entſprechend zu loben, noch zu beſchreiben vermag. Und doch war es nur ein Menſch, der dieſe Muſik componirt hat! — Nachdem er ſich in allen ſeinen Theilen wiederholt hat, hört der Dialog auf; die Stimmen treten vollſtändig zuſammen zur Ausführung eines großen Satzes im fugirten Styl; die erſten beiden Soprane ahmen ſich in der Secunde nach, der Tenor ergeht ſich in langen Syncopen auf einem widerſpänſtigen F, der dritte Sopran und die Bäſſe ſpielen Schaukel auf zwei Noten; und die Geigen arbeiten drunter hin aus allen ihren Kräften. Doch welche unſichtbare Hand hat das Orcheſter aufgehalten? Von Rhythmus iſt keine Spur mehr; die, zu einem contrapunktiſchen Knäuel zuſammengerollten Singſtimmen wickeln ſich ab und verſchlingen ſich gleichzeitig vermittelſt Handhaben und Windungen, die das Ohr nicht zu faſſen vermag. Es iſt als ob ſie, die einen aus den andern entſtünden, und ſich in der Luft zufällig zuſammenſetzten, wie die Accorde der Aeolsharfe. Dieſer auf 8 Tacte beſchränkte Effect währt nur einige Secunden, die Himmel öffnen und ſchließen ſich in demſelben Augenblicke. Lange vor der Zeit, wo ſich die kritiſche Einſicht entwickelt, war es mir bei dieſer Stelle immer, als ob etwas Außerordentliches und Uebernatürliches vorginge, was das irdiſche Auge nicht zu ſehen bekäme. Jetzt habe ich die Ueberzeugung, daß der muſikaliſche Inſtinkt meiner Kindheit die überdachte, oder vielleicht ebenfalls inſtinktmäßige Intention Mozart's errathen hat. Ja, es iſt der Geiſt des Comthurs, der uns mit ſeinem Hauche berührt hat. Anna's Vater hat die geſtirnten Regionen des Unendlichen verlaſſen; er hat ſeinen Flug nach dem Kirchhof gerichtet, wo ſeine ſterbliche Hülle ruht, und im Vorüberfluge hat er einen Segen auf ſeine Tochter herniederfallen laſſen. All das Sinnreichſte, das Ausgeſuchteſte, das Feinſte und das, in Hinſicht des Ausdrucks Unerklärlichſte

was die Geheimniſſe der Harmonie, des Contrapunkts und des Canons darbieten, iſt in acht Tacten vereinigt worden, um dieſe leiſe Berührung mit der unſichtbaren Welt zu bewerkſtelligen. Schnell folgt darauf der Schluß, aber ein glänzender, wiederhallender Schluß, der uns endlich ein wenig erinnert, daß wir uns in der italieniſchen Oper befinden. Alle Welt muß applaudiren; der Meiſter will einen Lohn für ſeine Mühe einernten. —

Nach beendigter Vocal-Symphonie folgt das Capitel der Erklärungen. Wie, Elender! Wie, Böſewicht! Mir die Knochen entzwei ſchlagen, während im Gegentheil ich mir vornahm, ſie deinem Herrn zu zerbrechen! Meinen Mann zum Krüppel ſchlagen, wo er ſich kaum erſt verheirathet hat! Auf eine ſolche Weiſe eine edle Dame bloßſtellen, die der Meinung war, ſich mit einem edeln Ritter in der Nachtkühle zu ergehen! Uns alle zum Beſten zu haben! Ah, pietà signori miei, ruft alsdann der Unglückſelige, der von dem Gewicht dieſer Maſſe von Anklagen, von denen einige und zwar die ſchwerſten, Räthſel für ihn ſind — erdrückt auf die Kniee fällt. Minder berühmt, als die Regiſter-Arie, aber nicht minder vortrefflich, wird dieſer gleichwohl im Theater ſelten die Ehre der Ausführung zu Theil, und ſcheint ſie auch nicht ſehr die Aufmerkſamkeit der Kritik in Anſpruch genommen zu haben. Nichtsdeſtoweniger verdient ſie das verbrauchte, wiewohl vollkommen gerechte Lob, das man faſt allen Tonſtücken der Oper ertheilen könnte, indem man ſagt, daß ſie einzig in ihrer Art iſt. Einzig, dieß iſt das rechte Wort, denn wir wiſſen nicht, ob noch eine andere Arie im natürlichſten, ungezwungenſten, am beſten declamirten — und auf das Entſchiedenſte italieniſchen — Buffo-Styl exiſtirt, die zugleich ein Meiſterſtück verwickelteſter und gelehrteſter contrapunktiſcher Arbeit iſt. Das Geſchwätz eines Narren in der Singſtimme, Feinheiten und Berechnung im Orcheſter, und bei alle dem ſind Sänger und Orcheſter nur Eins. Die Identität findet ſich hier in dem Unterſchiede wieder, der

zwiſchen dem, was man ſagt und dem, woran man denkt, ſtattfindet — was durchaus nicht dasſelbe ſeyn möchte, wenn man nur redet, um zu lügen und zu hintergehen. Leporello, der ſich nach der Reihe an jeden ſeiner Verfolger wendet, tiſcht ihnen mit einer außerordentlichen Zungengeläufigkeit eine Menge Albernheiten auf: Er weiß ſelbſt nicht, was er ſpricht, es liegt ihm auch wenig daran, was er für Unſinn zu Markte bringt; aber er weiß ſehr wohl, was er will: — beim erſten günſtigen, die Vorſicht und Wachſamkeit von ihm ablenkenden Moment, den ſein betäubendes Geplauder herbeiführen könnte, ſeine Beine auf den Rücken nehmen. Alle die, einer dramatiſchen Intention dienſtbar gemachten Spitzfindigkeiten des Contrapunkts und der Fuge ſind angewendet worden, um die, unter der eifrigen Befliſſenheit einer unnützen Rechtfertigung verborgenen Aengſte des Taugenichts, ſeine Ränke und Ausflüchte, die verſtohlene Unterſuchung, welcher er die Oertlichkeit unterwirft, wie ein verfolgter Dieb — und das lang vergebliche Suchen irgend eines rettenden Auswegs — zu ſchildern. Das Orcheſter entrollt dieſes Bild lächerlicher Trübſale mit einer Wahrheit des Effects und einer Künſtlichkeit des Styls, den ich, meinerſeits, nicht genug bewundern kann. Ich beſchränke mich darauf, auf die Haupt-Stelle — dem Motiv: „certo accidente; di fuori chiaro, di dentro oscuro, non c'è riparo, la porta, il muro entnommen — hinzuweiſen. Dieß der Text. Darauf hat Mozart einen zweiſtimmigen, zwiſchen den Sänger und alle Inſtrumente vertheilten, Canon gebaut. Dieſe, in der Entfernung einer Viertelnote, in einem Allegro assai-Tempo fortſchreitenden Stimmen führen dieſelbe Figur aus, wobei jedoch der rhythmiſche Accent in der Weiſe umgekehrt wird, daß, wenn eine derſelben mit einer punktirten halben Note — z. B. einem G — einſetzt, die andere Stimme, jene nachahmend, auf dieſes um zwei Drittel verkürzte G gleitet und das ganze Gewicht des Accents au ein A überträgt, mit welchem dieſelbe Reduction zu Gunſten

eines II vorgeht, zu welchem die erſte Stimme wieder ſpäter gelangt und ſo fort. Doch iſt der Gedanke noch nicht erſchöpft. Die Orcheſterſtimmen, die erſt zuſammen fortſchritten, ſetzen dann — eine nach der andern — ein; diejenigen, die ſich verfolgten, vereinen ſich nun; die Blasinſtrumente geben die canoniſche Figur auf und nehmen ſyncopiſche Wendungen an, welche die Harmonie mit zufälligen Accorden verſetzen, während der Canon zwiſchen den Geigen und dem Baſſe fortdauert. Das ganze Orcheſter ſpielt Blindekuh, doch Leporello guckt ein wenig durch die Binde. Und zwar geſchieht dieß ſo geſchickt, daß wir bald Maſetto nebſt zwei Comparſen auf dem Boden herumkollern und den Gefangenen mit einem kühnen Sprunge ſich nach der Thüre über die lebendige Schwelle ſeiner drei zu Boden geworfenen Wachen ſchwingen ſehen. Il birbo hai l'ali ai piedi, ſagt Maſetto beim Wiederaufſtehen.

Wir haben lange und faſt zu lange die Arie des Tenors erwartet. Ottavio hat nur in Abſchlagszahlungen auf die Summe der Genüſſe, die er dem Publikum ſchuldig iſt, gezahlt. Geduld! Mit einem Gläubiger wie Mozart verliert man niemals, wenn man es abwartet; Capital und Zinſen kommen uns auf einmal ein. Von allen Arien der Oper iſt „il mio tesoro intanto" unſtreitig die dankbarſte für den Sänger.

Eine elegante, ſtrahlende Melodie, die ſelbſt das mittelmäßigſte Organ zur Geltung brächte, ausgehaltene Noten, die dem Sänger geſtatten, den Ton zu tragen, ihn nach einander anſchwellen und abnehmen zu laſſen, oder gar ihn zu trillern, wenn er dieß im Stande iſt, eine Fermata, in welcher ſich die, von einem Jeden am beſten eingelernten Läufe natürlich vorfinden; ſo wie die, in's Gebiet des Contra-Alt's übergreifenden Falſet-Sprünge, und endlich Vocal-Phraſen, mit denen ſich leicht die gangbarſten Ausſchmückungen vornehmen laſſen; dieß iſt es, was während zwanzig Jahren — wenigſtens — „il mio tesoro" zum Paradepferd der Tenoriſten gemacht hat, wie „Non più andrai" es bei den Bary-

toniſten und Saraſtro's Cavatine bei den tiefen Baſſiſten war. Die Zeit der erſten Vorliebe geht vorüber, doch die Arie iſt nicht mit ihr vorübergegangen; ſie iſt immer die ſchönſte der Tenor-Arien, der weder die Zeit, noch die beklagenswerthen Ueberſchätzungen der Mode die Schönheit der Arbeit und des Ausdrucks zu rauben vermocht haben. Der Charakter ſchwärmeriſcher Zärtlichkeit, den Mozart über die ganze Rolle des Ottavio ausgegoſſen hat, und den der Text hier mit einigen heroiſchen Tinten vermiſchte, erforderte die geſangvollſte Weiſe für die Singſtimme und einen gleichſam kriegeriſchen Glanz für's Orcheſter. Heldenmuth und Liebe! Giebt's wohl etwas Glänzenderes und Wohlklingenderes, etwas Dankbareres für einen Tenor? „Dite-le che i suoi torti a vendicar io vado!“ Das verſpricht Etwas, und die kriegeriſchen Wendungen der Geigen verſprechen noch mehr. Indeſſen ſoll man immer auf der Hut ſeyn bei Worten, wenn es eben nur Worte ſind. Mozart kannte den Grundzug des Individuums zu wohl, um es gewaltſam auf's Schlachtroß zu treiben, ihm Helm und Lanze aufzudringen. Ottavio beſitzt nicht das ſtarke und choleriſche Temperament, das einen Charakter-Beſtandtheil der Helden im Allgemeinen und der Opernhelden insbeſondere ausmacht. Zu viel Bravour würde ſeiner zarten Stimme geſchadet haben. Er rüſtet ſich zwar zum Kampf; er entflammt ſich zum muthigen Streite; es gelingt ihm, ſeiner Seele einige Funken einer edeln Gluth zu entlocken; ſchon eilt er zum Stelldichein der Ehre; doch unterwegs nehmen ſeine Gedanken ihren gewohnten Lauf, und ſtatt des ſchrecklichen Gegners iſt es Anna, die er an der Gränze des Kampfplatzes erblickt. Fahrt wohl, blutige Rachegedanken. Ottavio wird wieder er ſelbſt; Liebesſtröme entgleiten in perlenden Rouladen ſeiner Bruſt; er berauſcht ſich in dem Glücke ſie zu ſehen, in der Hoffnung ſie zu tröſten, ihr ſtets zu gefallen, ihr für immer anzugehören, er fällt in die Leidenſchaft des Motivs, ſein natürliches Element: — „il mio tesoro intanto“ zurück. Und das

unerbittliche Rache-Gelübde? und der Schwur? O jedenfalls muß er ſie rächen — dieß wird ihr wieder Ruhe und ihren Wangen wieder ihre friſche Röthe verleihen. „Wohlan denn, mein tapferes Schwert, heraus, die Klinge blank!“ Der Degen ſcheint etwas kurz; vielleicht dürfte das Schwert der Gerechtigkeit länger ſeyn. Man wird ſich die Sache überlegen, man geht ab und das Orcheſter, das die Verſprechungen des Helden vergeſſen, wiederholt in voller Erregung die Seufzer des Liebenden mittelſt des Organs der Clarinette und des Fagotts. Welchen köſtlichen Duft der Zärtlichkeit haucht dieſes Nachſpiel aus, welch mildes und liebliches Echo des leidenſchaftlichen Geſangs, den man ſo eben vernommen. Meiſter, wir verſtehen den Sinn eines deiner glücklichſten und glänzendſten Meiſterſtücke. Dein Seladon iſt die Perle der Bräutigame, ſo wie der Tenore. Nun, wer möchte nicht lieber eine anbetungswürdige Geliebte heirathen, als ſich mit Beelzebub in Streit einlaſſen.[13])

Ottavio's Arie iſt gleichſam wie ein Gränzſtein zwiſchen den beiden, von dem Drama in Handlung geſetzten Welten aufgeſtellt. Drohende und immer dichtere Schatten laſſen ſich auf der Bühne nieder und werden zuletzt Alles verſchlingen. Wir nahen uns dem Anfang des Endes.

„Bei Lichte beſehen, iſt der Tod der wahre Zweck des Lebens“, ſagte Mozart, in dem letzten Briefe, den er an ſeinen Vater ſchrieb. In einer Oper, die das menſchliche Leben ſo vollſtändig in ſich zuſammen faßt, durfte das Ziel der Laufbahn, ſo wie die Moral der Fabel nicht fehlen. Der Tod iſt darin in ſeinen verſchiedenen Geſtalten wie ein Lieblingsthema behandelt und zergliedert worden. Er iſt es, der das Werk eröffnet; er ſchließt es auch. In der Ouverture war es der, an der Vorderſeite des Sujets angebrachte Tod; in der Introduction war's der äußerliche, phyſiſche Tod, das Schauſpiel des materiellen Todeskampfes; im Sextett, das Verſinken eines tödlich verwundeten Herzens,

das ſich nach dem Grabe, dem letzten Zufluchtsorte für übergroße Leiden, ſehnt. Doch es gab hier noch eine dritte Seite des Todes, deren Anblick nach Innen Alles das iſt, was man nur Schreckliches erblicken kann: den verperſönlichten Tod, den Tod, der uns wie etwas Individuelles, wie das beſeelte Nichts entgegen tritt; der uns in der Dunkelheit ergrift, wenn wir nicht ſchlafen können oder wenn wir von einem ſchrecklichen Traume aus dem Schlafe auffahren, der uns in kaltem Schweiße badet und uns bei lebendigem Leibe unter dem Gewichte der Erdſchollen, die uns einſt bedecken ſollen, erdrückt.

Niemals hat dieſer Alp, der tauſendmal furchtbarer als der phyſiſche Alp, Leute bei hellem Sonnenſchein heimgeſucht. Mozart, der die Erſcheinung oft erblickte, iſt jetzt im Begriff, ihr einen Körper zu verleihen; er wird daraus den Ausgang, die moraliſche Rechtfertigung, die Entwickelung und das Wunder eines Drama's machen, an das man nur unter dieſer Bedingung ſich wagen konnte, nur unter dieſer Bedingung ſich wagen durfte.

Nach dem Abgange Ottavio's findet Decorationswechſel ſtatt; die Bühne ſtellt das Innere des Kirchhofs, den man ſchon aus der Perſpective geſehen hat, dar. Zu zwei Seiten zeigen ſich in maleriſcher Verwirrung Grabmäler, mit Inſchriften und Sinnbildern bedeckte Urnen; hie und da einige Laubpartieen. Eine zerbröckelte Mauer-Vorderwand, hier ſo hoch, daß man ſich mit einem Arm anlegen kann, weiterhin von Mannshöhe, zeichnet ſich zwiſchen den Bäumen ab. Ganz im Hintergrunde die vom Mondſchein hellbeleuchtete Bildſäule des Comthurs.

Sobald die Decoration ſteht, erblicken wir Don Juan, von den Alguazils oder von irgend einer alten Geliebten verfolgt, mit leichtem Sprung über die Mauer weg ſetzen. Die fehlgeſchlagenen Entwürfe des Tages haben in keiner Weiſe ſeine unverwüſtliche Laune geſtört. Es iſt noch nicht

ſpät, zwei Uhr nach Mitternacht höchſtens. Welche ſchöne Nacht, wie geſchaffen zu Abentheuern! Leporello, der ſeinen Herrn der Spur nach geſucht hat, kommt auf demſelben Wege zum Vorſchein, wie der Letztere. Große Freude von beiden Seiten, ſich wieder zuſammenzufinden. Giovanni giebt ſeinem Begleiter eine Schilderung der Abentheuer, bei denen wir ihm nicht haben folgen können und da der Spaß ihm vortrefflich erſcheint, weil der Zuhörer ziemlich ſchlecht dabei wegkommt, bricht er in ein tolles Gelächter aus, das ſich über Gebühr verlängert und auf welches beinah krampfhafte Gelächter die Worte des Chorals: „Di rider finirai pria dell' aurora" einfallen.

Zu welchen wahnſinnigen Gedanken, zu welchen ungeheuerlichen Träumen der Phantaſie müßte man ſeine Zuflucht nehmen, um mit Worten etwas — dem Eindrucke jener vier Tacte Adagio, (jenes ſchrecklichen Gegenſatzes, der in unſerer Oper den Uebergang vom Wirklichen zum Uebernatürlichen bezeichnet, —) Vergleichbares hervorzubringen! Man denke ſich einen phantaſtiſchen Carneval, einen ſinnbethörenden Sabbat in Tönen, wo die Dämonen der Menſchenbruſt — die Leidenſchaften — Damen und Ritter in ſpaniſcher Tracht uns nach der Reihe mit ihrem Taumelgeiſt umhauchen. Man ſieht ſie an und — o unerhört! Maskerade ohne Gleichen! — ſtatt der Geſichter erſcheinen die Seelen. Man erkennt Niemand. Aus dieſer balſamiſchen und glühenden Luft, die ein Gemiſch von Orygene mit Wolluſt-Gas — aus dieſer Helle, in welcher alle prismatiſchen Farben ſpielen — geht man dann plötzlich zur Dunkelheit und zur eiſigen Kälte der Katakomben über. Ein finſterer Schlund nimmt euch auf und verſetzt euch den Athem und umſtrickt euch wie eine Rieſenſchlange. Ihr ſteigt und ſteigt immer tiefer in dieſe endloſe Höhle hinab, die Verengerung der Wände des Abgrunds verurſacht euch Erſtickungsanfälle, bei denen ihr fühlt, daß ſie ewig zunehmen müſſen. Doch da hat ſich mit dem Modergeruch der Verweſung

eine bleiche Helle in der Finſterniß verbreitet. Sie entſteigen — die eine wie der andere — einem vor euch liegenden Leichnam. Der Leichnam richtet ſich auf, vermöge einer Bewegung, bei welcher die Muskeln unbetheiligt ſind, er ſtarrt euch an mit Blicken, die wie im hölliſchen Feuer geröthete Dolche blitzen. Der Leichnam öffnet die Arme, um euch zu umfangen; ihr fallt hinein, während daß in einer unermeßlichen Höhe — für immerdar in der Luft verdichtet — die letzten Töne des Todten-Amtes verklingen. Alles dieß geht im Verlauf weniger Secunden vor; denn anders iſt das Maaß der Zeit im Normal-Zuſtand, anders beim Alp. Du lachſt beinah eben ſo laut, als Don Juan, wohlwollender Leſer! und du haſt Recht. Wir haben mit Worten — Muſik machen wollen, nach der Weiſe gewiſſer Dichter — und unſer Wunder iſt ein verworrenes Gewäſch geworden. Das Wunder Mozart's dagegen erfüllt ſich auf eine wahrhaft wunderbare Art, weil es eine muſikaliſche Realität iſt, die unabhängig von ihrer Anwendung exiſtirt. Ihr hört Worte aus dem Grabe hervor kommen, — unbewegte, im Tode verſteinerte Worte, denen ein, auf jeder Sylbe ſtattfindender Accord-Wechſel, eine furchtbare Auflöſung der Harmonie — ich weiß nicht welchen abſonderlichen Anſchein von Leben verleiht, der wie der vollkommene Gegenſatz des Lebens ſelbſt erſcheint. Und hierin liegt das Wunder, d. h. die Uebereinſtimmung von zwei ſich weſentlich widerſprechenden Gedanken. Die Singſtimme ſchließt, als ächtes Geſpenſt auf der Dominante der, mit der großen Terz angegebenen Tonika. Dieß iſt eine Kirchencadenz; ſie gehört der Ewigkeit an, die kein Minore — Bild der irdiſchen Hinfälligkeit — kennt. Di rider finirai pria dell' aurora!

Bei dieſem Orakel ſchaudert Don Juan zuſammen, das erſte Mal eine Bewegung des Schreckens in ſeinen ehernen Eingeweiden zu fühlen. „Chi va la!“ und die ſich entfernende Stimme antwortet ihm einen Ton tiefer in demſelben Tempo Adagio, deſſen Tact — ¾ — wie durch die Entfernung verkürzt

ſcheint: „Ribaldo, ribaldo, lascia ai morti la pace!“ Das beſeelte Nichts macht ſich mit einer Steigerung des Schreckens in dieſem zweiten Geſang fühlbar und wieder ſchließt die Cadenz der Ewigkeit die halbgeöffnete Gruft. Hinter der Bildſäule aufgeſtellt, ſondert ſich die Begleitung des Chorals von allem Uebrigen durch das akuſtiſche Colorit nicht weniger, als durch die Harmonie ab. Die Oboen und Clarinetten verdoppeln die Singſtimme in der Octave; die klagendſten Töne des Fagotts vermählen ſich in der Mittellage mit den düſtern Wehklängen der hohen Poſaunen und die Baßpoſaune erdröhnt in großen Zügen auf den Noten des Grundbaſſes. Die Wirkung dieſes Chorals iſt die Quinteſſenz von Allem, was die Bühne nur an heftiger Erſchütterung und Aufregung zu bieten vermag, ſie iſt ſelbſt zu ſtark für gewiſſe Organiſationen, beſonders in der erſten Jugend. Jemand, der im Alter von 12 oder 13 Jahren zum erſten Mal den Don Juan hörte, trug dadurch eine Art mehrtägiger Krankheit davon. Der ſchreckliche Choral hatte ſich förmlich in ſeinem Gehirn feſtgeſetzt und erklang und wiederklang dort in Einem fort, was eine Pein iſt, ſelbſt wenn der Muſik ein angenehmer Charakter inwohnt.

Man zähle die Geſpenſter, Erſcheinungen, Geiſter und Kobolde, die nach Mozart auf der lyriſchen Scene ſich haben vernehmen laſſen; man gedenke des ungeheuern Apparats von Mitteln, die man angewandt hat, um uns an dieſe Erſcheinungen Glauben zu machen. Weder die Decorationen und die Maſchinerie, noch die Phantasmagorie, weder die Diſſonanzen noch das Blech und das Kupfer, weder die See-Sprachröhre, noch der, durch die Erfindung der Ophicleiden und die glücklichen Entlehnungen aus der chineſiſchen Muſik bis zum höchſten Gipfel geſteigerte Lärm — von Allem dieſem hat ſicher Nichts unſern modernen Compoſiſten gefehlt. Um nur die berühmtern anzuführen, ſo haben wir den Schatten der Hero von Zumſteeg in der Oper die Geiſterinſel — und den klaſſiſchen Schatten des Ninus in der Semiramis von

Roſſini, und den Höllen-Walzer nebſt andern Teufeleien aus Robert le Diable, und die, nach meiner Meinung, den muſikaliſchen Höllenkünſten Meyerbeer's und ſo vieler Anderer weit überlegenen Teufeleien des Freiſchützen gehört. Nun wohl, wir wetten, daß der Comthur all' ſeine Nebenbuhler aus der andern Welt überleben wird, weil er unbeſtritten an ächter Todtenhaftigkeit die ganze Geſellſchaft übertrifft.")

Von allen einzelnen Zügen des Gedichts, war die Einladung zum Nachtmahl, die Don Juan an die Bildſäule richtet, jedenfalls der ungereimteſte. Sie war unerläßlich. Da Ponte nahm dieſe Extravaganz ohne Weiteres unverkürzt auf, und überließ ſeinem Mitarbeiter die Sorge, ſie wo möglich zu mildern. Mozart hatte ſich von Anfang darauf vorgeſehen. Don Juan, ſo wie die Muſik uns ihn hingeſtellt hat, iſt etwas mehr und etwas weniger als ein Menſch. Alle Antecedentien der Rolle und des Charakters ſchließen ſich mit einer bewunderungswürdigen Logik der Einladungs-Scene an. Giovanni hat bei den Worten des Geiſtes ſich eines Erbebens nicht zu erwehren vermocht; und dieſe, in dem Recitativ nur ſchlecht verhehlte, innere Bewegung iſt für ihn eine tauſendmal beunruhigendere und peinigendere neue Erſcheinung, als das Wunder, von dem er ſo eben Zeuge geweſen. Er ſich fürchten! Er, der im Finale des erſten Acts mit einem ſo mächtigen und ſo wahren Selbſtvertrauen ſagte: „Se cadesse ancor il mondo, nulla mai temer mi fa!" Der Stolz kommt dem wankenden Rieſen zu Hülfe. „Lies die auf dem Grabmal eingegrabene Inſchrift" ſagt er zu ſeinem zitternden Diener, und alſogleich wird — in feurigen Lettern — die Rache dräuende Inſchrift ſichtbar. „Nein, Nein, Nein," ſagt er dann zu ſich ſelbſt, all' dieſe eitein Blendwerke haben durch ihre Wiederholung ſchon ihre Macht verloren. Du ſollſt eine zweite Niederlage erfahren, armſeliger Greis! Dein grollender Schatten ſoll mich eben ſo wenig zurückſchrecken, als es dein

kraftloſer Degen gethan. Leporello, geh! — lade ihn zu unſerm Abendeſſen dieſe Nacht! — Iſt dieß hier nicht das Erhabene des Uebermuths, der Wahnſinn einer großen, aber auf das Böſe gerichteten Geiſteskraft, die ſich nun übernimmt, weil ſie vorhin beinah unterlegen wäre? Eine blinde Wuth hat Giovanni's Herz erfaßt, das in ſeinen Adern einen Augenblick erſtarrte Blut erhitzt ſich und ſiedet; er hat das Fieber und lacht fortwährend; er ſpaßt, und aus purem Spaß iſt er im Begriff, ſeinen, in der Ausführung ſeiner unſinnigen Befehle zu ſaumſeligen Diener zu erſtechen. Dieſe phyſiologiſchen Bemerkungen ſchienen uns nothwendig, um ſo viel als thunlich den unerklärlichen Charakter des nun folgenden Muſikſtücks zu erklären — einer Compoſition, die mit der Wirkung nichts gemein hat, die das Wunder auf jeden Andern, als Don Juan hätte hervorbringen müſſen; einer zugleich komiſchen und ſchrecklichen, glänzenden und myſtiſchen Compoſition — voller Neckereien für das Ohr und prophetiſcher Warnungen; einer Farçe möchte man ſagen, die bei Mondſchein, auf dem Kirchhofe, zur Beluſtigung der Todten aufgeführt wird; etwas Namenloſes, das Duett: „O statua gentilissima!“

Gleichwohl iſt — betrachtet man nur den Text und die Declamation der Singſtimmen — die poetiſche Idee des Duetts ſo einfach, als ſie mit Treue und Energie von dem Componiſten wiedergegeben worden iſt. Einerſeits Giovanni — trotz der Aufregung, in der er ſich befindet, und welche übrigens ſich durch das lebhafte Tempo, die unruhig umherſchweifende Beweglichkeit der Inſtrumentalfiguren und ſelbſt ſchon in dem einſchneidenden Effect der Tonart — E-dur — kundgiebt, ganz das Decorum einer kalt-ſpöttiſchen Unerſchrockenheit bewahrend; andererſeits Leporello, der zwiſchen der redenden Statue und dem Dolche ſeines Herrn — wie zwiſchen zwei Feuern ſtehend — nicht irgend einen Grund hat — der arme Teufel — die doppelte Todesangſt, die ihn verzehrt, zu verhehlen. Dieſe Art Contraſte waren für Mozart immer die

Veranlaſſung zu einem hohen Triumphe. In dem ganzen Duett findet ſich nur eine einzige Phraſe, wo beide Stimmen ſich gleich und zugleich bewegen: „Colla marmorea testa ei fà cosi, cosi, — eine Phraſe, wo das Steigen und Fallen der melodiſchen Intervalle, in Verbindung mit dem Rhythmus, die Kopfbewegung der Bildſäule veranſchaulicht. Jedoch ob ſie auch eine und dieſelbe Melodie ſingen, müſſen die Darſteller doch einen wohl abgewogenen, verſchiedenen Ausdruck hinein legen.

Leporello ahmt mechaniſch nach, was er geſehen hat, wie ein erſchreckter Affe thun würde; Giovanni, der ihm höhniſch nachſpottet, trägt die Stelle mit der verachtungsvollſten Ironie vor; ſein Haupt ſenkt und hebt ſich mit Stolz.

Verſtändlich bis dahin und theatraliſch, ſo ſehr als Muſik es ſeyn kann, iſt es einzig und allein die Inſtrumentation, die aus dem Duett ein phantaſtiſches — und jede Definition von ſich abweiſendes — Muſikſtück macht. Es iſt darin ein Augenblick, ein Tact, wo das „Ja" des Comthurs das Duett in ein übernatürliches Terzett verwandelt. Dieſe Antwort des Geiſtes hat auf die Inſtrumentation Einfluß gehabt, wie dieß ſeyn mußte; jedoch hat ſie darin nur ziemlich ſpärliche Spuren zurückgelaſſen und vor wie nach, hören wir einige Orcheſterfiguren, die beſtimmt, ſich nicht — weder auf den allgemeinen Effect der Situation, noch auf irgend eine der drei redenden Perſonen insbeſondere beziehen: — bald lebhafte und glänzende, bald muthwillige und flüchtig phantaſtiſche Figuren — Accorde von Blaſinſtrumenten, die mit einer eigenen Weichheit und einem myſtiſchen Zauber auf der unvollkommenen Cadenz von H♯ nach C-dur ſchließen; Bratſchengänge, die auf dem C, wie ein Baß-Phantom, leiſe hinſummen; das Ganze durchdrungen von einer gewiſſen heitern Ruhe und Vollgenüge, die Schauer erregt. Es iſt augenſcheinlich, daß das Orcheſter hier Bezüge in ſich aufgenommen, die im Drama nicht angegeben worden ſind, und die ſelbſt

ihm nicht untergelegt werden konnten. Sollte Mozart etwas ſo wunderbar Schönes geſchaffen haben, ohne irgend einen Gedanken damit zu verbinden?[20]) Wie denn, wenn die, dem Monumente entſtiegene Stimme in den umliegenden Gräbern Wiederklänge erweckt hätte, wenn bei den Tönen des ſchrecklichen und rächeriſchen Schattens andere friedliche Manen erwacht wären? Schatten von Jungfrauen, — die vor der ſchönen Liebesfrühlingszeit dahin gegangen — die Seelen kleiner, am Buſen ihrer Wärterinnen entſchlafener Kinder; — eine bleiche, gleichgültige aber glückliche und todesſelige Schaar, die um das Marmorbild herumflattert und mit einem blöden Ergötzen die Scenen des Lebens betrachtet, von denen ſie nichts verſteht.

Wir nehmen Abſchied von Anna in der Arie: Non mi dir bel idol mio, der einzigen der Oper, wo Mozart ſich in förmlichem Widerſtreit mit dem Dichter befindet.[21]) Da Ponte glaubt an Anna's Vermählung und Mozart iſt von ihrer Unmöglichkeit durchdrungen; Da Ponte läßt ſie die Blicke in die Zukunft richten und der Tondichter giebt dieſe Hoffnung durch einen ſchwermüthigen Rückblick in die Vergangenheit wieder. Man ſage, ob in dieſer letzten Scene Anna noch Anna iſt? Wo iſt die erhabene Heldin des erſten Acts, die Göttin des Sextetts; wo dieſe Stimme, deren leiſeſte Töne eine tragiſche Saite in uns erzittern machten, die die Stürme des Orcheſters erregte, den Unſichtbaren gebot und ſich — wie ein ruhmſtrahlender Auserwählter — gen Himmel ſchwang. Ach! dieſe Stimme, ſie hat kaum noch die Kraft einige Seufzer zu verhauchen. Wie verſchieden iſt das Recitativ: „Crudele! ah non, mio bene“ von den zwei erſten, welche Lebensmüdigkeit und welche Erſchöpfung in den Inſtrumentalfiguren! im Widerſpruch mit dem, lauter Zärtlichkeit und Hoffnung athmenden Text. Das Andante der Arie beſteht aus den nämlichen Figuren des Recitativs, welche die Trümmer der Perſon zu ſeyn ſcheinen und die, in die Singſtimme übertragen, eine

um ſo traurigere Weiſe bilden, als dieſe Traurigkeit ein heiteres Geſicht erkünſtelt. Calma il tuo tormento, ſagt die untröſtliche Anna, indem ſie den armen Ottavio tröſten will. Sie ſagt es ihm zuerſt mit ziemlich feſtem Ton, doch als ſie es zu wiederholen verſucht, durchbricht der, im Recitativ kaum vernommene und mit Mühe zurückgehaltene klagende Paſſus der Geigen, alle Dämme und entwickelt ſich zwiſchen einer Reihenfolge entfernter, mit vertiefenden B's belaſteter Tonarten, welche ihm mehr und mehr den Charakter der tiefſten Melancholie verleihen und den wundervollen Schluß des Andante auf einem Halte — 𝄐 — herbeiführen. Mozart hat den beſtimmten und gegenwärtigen Sinn des Textes, „Calma il tuo tormento“ fallen laſſen, um den im zweiten Glied der Phraſe „se di duol non vai ch'io moro“ enthaltenen — bedingten und zukünftigen Sinn wiederzugeben — eine Anomalie, die ganz deutlich die Verſchiedenheit der Anſichten zwiſchen dem Dichter und dem Muſiker darthut. Dieſe Uneinſtimmung dauert fort und tritt ſogar in dem Allegretto: „Forse un giorno, il cielo ancora sentirà pietà di me“ noch fühlbarer hervor. Der Dichter ſagte bei dieſer Stelle: Das iſt die ſich wieder entzündende Flamme. Er irrte ſich; es war das verhängnißvolle Aufflackern der, ihre letzten Strahlen entſendenden Flamme, das den gänzlichen Verbrauch ihres Nahrungsſtoffs anzeigt und die Finſterniß verkündigt. Die Muſik giebt uns deutlich dieſe Auslegung an die Hand. Das Allegro iſt ein Aufſchwung nach den unbekannten Regionen, wo die Ruhe wohnt, welche die Seele mitten in ihren Leiden ahnt und wonach ſie trachtet. Es iſt ein feierlicher Abſchied, in den ſich einige flüchtige Erinnerungen eines, aus lauter Liebe, Unſchuld und jungfräulicher Poeſie zuſammengewobenen Lebens, das ein einziger Tag zerſtört, in ſeiner Blüthe hingerafft hat. Zierliche, doch jedenfalls ebenſo unzeitige Rouladen als die bei der Arie: „Il mio tesoro“ paſſend waren, haben dieſer hohen Elegie etwas geſchadet. Nun,

man mußte ſich einer Sängerin etwas gefällig erzeigen, die Mozart ſo viel Gefälligkeit erwieſen hatte. Die Saporiti war nur eine kleine, beſcheidene und wenig Anſprüche machende Provinz-Prima Donna, außerdem tüchtig muſikaliſch gebildet. Sie wollte wohl gern die Anna ſingen, wie der Meiſter ſie geſchaffen hatte, jedoch gegen eine Schadloshaltung von einigen, mit hohem Staccato gemiſchten Rouladen am Schluß der Rolle. Im Staccato hatte ſie, wie es ſcheint, ihre Stärke. Konnte man in ſo billige Bedingungen ſich wohl weigern, einzugehen? Zwei Linien zu viel in einer Partitur von 500 Seiten, — goldener Handel für einen Componiſten. Man wolle doch erwägen, was aus der Oper der Opern geworden wäre, wenn Mozart mit jenen hohen Coloratur- und Bravour-Mächten zu thun gehabt hätte, die dem Maëstro den genauen und ausführlichen Anſchlag ihrer Arien vorzuzeichnen pflegen, beinah wie eine Geſandtſchafts-Excellenz die Einzelnheiten eines diplomatiſchen Diner's mit ihrem Küchenmeiſter feſtſtellt.

Finale. Allo assai, D-dur $^{4}/_{4}$. Man hat die erſten Scenen dieſes Finale getadelt; man hat ſie ſchwach in der Muſik und ohne Handlung gefunden. Man hat vergeſſen, daß ſie nur Vorbereitungen waren, und, als Vorbereitung halten wir ſie für Alles das, was man nur Glückliches erfinden kann. Der poetiſche Gedanke deſſelben iſt vortrefflich. Die meiſten der handelnden Perſonen haben vom Zuſchauer Abſchied genommen; die edeln Neigungen und die edeln Ueberzeugungen ſind verſchwunden. Der Held des Drama's bleibt allein zurück; nur noch mittelſt der Wurzeln des Egoismus zuſammenhaltend, wie ein großer, der Rinde und Blätter entkleideter Baum. Eine letzte, durch Alles das, was ſie zerſtören ſollte, noch geſteigerte Anhänglichkeit naht — in der Perſon Elvirens — ſich noch einmal dieſer Pforte, deren Schwelle bald das Gras der Vergeſſenheit überwuchern wird. Es zerſchellt dieſes letzte Band, zerſchellt an der undurchdring

lichen Rinde eines auf immerdar verhärteten Herzens. Darüber iſt es ſpät geworden; man hat keine läſtigen Beſuche mehr zu fürchten; nun — nachdem man ein leckeres Mahl eingenommen und eine wollüſtige Muſik dazu eingeſchlürft — will man ſich zu ruhigem Schlafe niederlegen, um von den Genüſſen des kommenden Tages zu träumen. Man begiebt ſich zur Ruhe, doch — ſtatt des üppigen Lagers, nimmt das Grab den Sünder auf — er geht ſchlafen, um nicht wieder zu erwachen. Nach ſo vielen Streifereien und nächtlichen Abentheuern ſollte Don Juan, als er nach Hauſe kommt, ſich etwas erſchöpft fühlen. Nein, er iſt unverwüſtlich und überdieß als Philoſoph immer aufgelegt, die Vergnügungen, unter welcher Form ſie ſich auch darbieten mögen, als Tauſch oder Entſchädigung für die fehlgeſchlagenen Genüſſe wahrzunehmen. Im Ganzen iſt der Tag ein verlorener geweſen; die Zahl des Regiſters iſt in statu quo geblieben; dagegen hat Giovanni in Folge der Anſtrengungen dieſes Tages einen vortrefflichen Appetit, „un barbaro appetito“ — wie ſein Factotum Leporello ſich ausdrückt — bekommen. Glücklicherweiſe iſt auch das Abendeſſen, das zu Zerlinens Hochzeitsball angeordnet worden war, noch unberührt, da weder Ball noch Hochzeit zu einem guten Schluſſe hatten geführt werden können. Um das Maaß der glücklichen Zufälle voll zu machen, ſind auch die Muſiker — die, als ſie eben in beſter Arbeit, ſo plötzlich unterbrochen wurden — noch nicht weggegangen; ſie haben ſich in das Allerheiligſte der Speiſekammer zurückgezogen, wo man ſie reichlich mit Speiſe und Trank erfriſcht hat. So gut, daß, als der Gebieter nach Hauſe kommt, er den Saal erleuchtet, das Mahl angerichtet und das Orcheſter ſeines Winks gewärtig findet. Es bedurfte nicht ſo viel, um das Andenken an die vorhin gehabten Viſionen bis zur Vergeſſenheit auszulöſchen; denn der idealiſchſte Charakterzug Don Juan's beſteht in einer völligen Sorgloſigkeit über die Vergangenheit und die Zukunft. Er gehört zu jenen ſo ſeltenen Menſchen, die nur in und für den gegenwär-

tigen Augenblick leben. Was nicht mehr iſt oder was noch nicht iſt — dieß ſind für ihn leere Hirngeſpinſte.

Das Finale fängt munter und glänzend an. Volles Orcheſter, feſtliche Klänge, ganz heroiſche Stimmung zum Angriff der Schüſſeln und Flaſchen. „Già la mensa è preparata.“ Als Giovanni ſich zu Tiſche geſetzt, fangen die Muſiker alſogleich an. Dieſe Herren, mit denen wir bereits während des Balls im erſten Acte Bekanntſchaft gemacht haben, ſind mit dem gerade herrſchenden Tagesgeſchmack und den muſikaliſchen Neuigkeiten wohl vertraut. Sie ſpielen, ohne ſich eben beſonders um die Ton-Uebergänge zu bekümmern, eine Folge von Lieblingsſtücken aus den Opern, welche damals — 1787 — im Gange waren. Iſt es nicht ein beſonders glücklicher Gedanke und ein höchſt lehrreicher Wink, in einer Oper — die geſchaffen um ſo lange zu beſtehen, als die Muſik ſelber — die Reminiscenzen der vorübergehenden Tageserſcheinungen, welche von der Mode über Don Juan geſtellt wurden, eingeſchaltet zu haben? Wer würde ſich wohl noch dieſer Melodieen — verblichener Schatten ehemaliger muſikaliſcher Freuden — erinnern, wenn Mozart nicht Tafelmuſik daraus gemacht hätte? leichte verſtändliche Muſik, die ſich mit den gaſtronomiſchen Genüſſen — dem Sprüchwort zum Trotz, daß ein hungriger Magen keine Ohren hat — vollkommen verträgt. Und während dieſer Muſik läßt man ſich's wohl ſchmecken, lacht und trinkt man; hält Leporello dem Orcheſter und dem Koch eine Lobrede; „ſtibitzt“ er einen Kapaunflügel und befiehlt ihm der „padron“ — der ſich ſtellt, als ob er den Diebſtahl nicht bemerke — mit ſeinen, noch in voller Thätigkeit begriffenen Kinnladen — zu pfeifen. Um dieſe Späße ſo beluſtigend zu machen, als ſie — ohne Muſik — platt geweſen wären, hat Mozart den Muth gehabt, eine der ſchönſten Arien ſeines Figaro zu zerſtückeln.*)

*) Dieß veranlaßt uns, die wahre Bedeutung der „Hochzeit des Figaro“ in der hiſtoriſchen und fortſchreitenden Ordnung der Werke

Aber ſchon haben die Hähne dreimal gekräht. Es ſteigt jemand die Treppe herauf. Wer mag denn ſo ſpät in der Nacht noch kommen; wer kann das wohl ſeyn, der ſich noch nicht zur Ruhe niedergelegt, oder ſchon vor Tagesanbruch aufgeſtanden iſt? Es iſt Donna Elvira. Die, mit dem Brauch und Herkommen des Hauſes vollkommen vertrauten Muſiker machen ſich, als ſie ein Frauenzimmer erſcheinen ſehen, auf der Stelle davon und das dramatiſche Orcheſter beginnt ein Allegro assai, B-dur, ¾. Nirgend iſt Elvira edler und rührender erſchienen, als in dieſer Scene. Sie kommt nicht mehr, Giovanni mit Bitten um ihretwegen zu beſtürmen; um ſeiner ſelbſt willen fleht ſie knieend — und mit welchen unwiderſtehlichen Tönen — ihn an: „Ah non deridere gl'affani miei.“ Dieſe Stimme würde ſelbſt Abadonna's des gefallenen Engels Reue beſchleunigt haben; ſie hätte Fauſt, weit ſicherer als Gretchen's Thränen, wieder auf die rechte Bahn zurück geführt. Und Don Juan? An Seelenſtärke und logiſcher Conſequenz Fauſt überlegen und vielleicht Mephiſtopheles' Ebenbild, wenn ſein leibliches Ich nur ein ſchlechter Spaß — wie das menſchliche Zerrbild des wahren Dämons — geweſen wäre, fühlt ſich Don Juan, zufolge dieſes Unterſchiedes, ergriffen. Io ti deridere? Wahrlich nein, er denkt nicht mehr daran, über dieſes Weib zu lachen, das ihm noch nie ſo ſchön erſchienen iſt; und das iſt eben das Schlimme. Denn Elvira's vor Zärtlichkeit ſchwimmende und in Begeiſterung glänzende Augen, ihre graziöſe knieende Stellung, ihre weißen Schultern, ihre ſchönen runden Arme, die ſie bittend zu ihm emporhebt, zerſtören im Voraus den Eindruck ihrer Ermahnungen.

Mozart's in Erwägung zu ziehen. Figaro enthielt im Keim den Charakter des Dissoluto punito und bot das erſte Muſter der Formen und des, in der letztern Oper zur Anwendung gekommenen lyriſch-dramatiſchen Zuſchnitts dar. Figaro war alſo nur eine umfaſſende und nach einem unmuſikaliſchen Textbuche ausgeführte ſchöne Studie, um zu Don Juan, dem muſikaliſchſten aller Dramen, zu gelangen.

In Ermangelung jeder andern Geſellſchaft, kann Giovanni gar nichts erwünſchter ſeyn, als die bei ſich zurückzuhalten, die ſich — ob auch unerwartet — bei ihm einfindet. — Die anfängliche kalte Rückſichtsloſigkeit wird zu einer Art Galanterie. Das „Cosa volete," womit er Elviren bei ihrem Eintritt empfangen, war eine Ungezogenheit; das „che vuoi mio bene," das er — nach einem Augenblick der Prüfung und der Ueberlegung an ſie richtet, iſt faſt zärtlich. Darauf ſetzt er hinzu, indem er einen Arm um ſie ſchlingt: „E se ti piace mangia con me!" Dieſe unwürdigen Zuvorkommenheiten werden mit Abſcheu zurückgewieſen. Oh, da ſie dieſen Ton anſtimmt, wird ihr Giovanni zeigen, welchen Vortheil damit erzielt, den Leuten um drei Uhr des Morgens Se[illegible] predigten halten zu wollen. Sermon gegen Sermon: er [illegible] ihr gleich auch einen zum Beſten geben: „Vivan le femine! Viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità!" Epikur's Philoſophie und Anakreon's Poeſie verſchmelzen ſich in dieſer Melodie, die in ein paar Phraſen den vollendeten Wüſtling, den Genußmenſch aus Temperament und aus Syſtem zuſammenfaßt. Da liegt er, in ſeinem Lehnſtuhl nachläſſig ausgeſtreckt, in der Hand ſein — wie als Panier erhobenes — Glas; unzüchtige Schwelgerei im Blick, unlautere Luſt im Herzen, von Stolz und Selbſtzufriedenheit aufgebläht, verſteinert in ſeinem unerſchütterlichen Egoismus, dem gemäß er dem Strom ſeinen Lauf läßt, unbekümmert um die, die ſich hineinſtürzen. Er, er fürchtet nichts, beunruhigt ſich um nichts — er trinkt, liebt, ſingt, genießt; er iſt das beſte Kind von der Welt. Er iſt zum Malen in dieſer Scene, wie in faſt allen, in denen er figurirt.

Da die „ultima prova" Elviren keine Hoffnung mehr übrig läßt, eilt ſie, ſich auf immerdar von dieſer Stätte der Verderbniß zu entfernen; eine Art Nebel verbreitet ſich im Orcheſter; die Lampen werden trüb und verlöſchen — eine nach der andern; ein Schreckensſchrei entfährt Elviren, die von dem Haupt

aus ganz ſich zurückwendend, durch eine Seitenthür verſchwindet. Don Juan, der dieſen Schrei hört, befiehlt Leporello, nachzuſehen was es giebt. Daſſelbe nebelhafte Crescendo begleitet die Schritte des Boten. Leporello fällt rücklings zu Boden, indem er auf einem andern verminderten Septimenaccorde Elvirens Schreckensausruf wiederholt. „Che grido indiavolato!“ Was giebt's denn? rede, ſo ſprich doch, Unglückſeliger! Giovanni's Fragen ſcheinen ziemlich ruhig; doch warum wiederholt er ſie ſo oft hintereinander? ſollte er ſchon die Antwort vermuthen?

F-dur, ⅔ Allegro molto. Man wird von Leporello keine Narrenspoſſen mehr erwarten. Damit iſt es für ihn, wie für ſeinen Herrn vorbei, und mögen alle Verhöhnungen des Parterre's den elenden Gaukler treffen, der ſich von hier an noch eine derartige Zuthat erlauben möchte. Ein Opernſchauſpieler ſoll immer ſein Spiel nach der Muſik einrichten, und die Muſik hier iſt ſchon ganz von einem geheimnißvollen Schrecken durchdrungen. „Ah signor, per carità, non andate fuor di quà.“ Die Worte kommen keuchend aus Leporello's Munde hervor; die Inflexionen ſeiner Stimme möchten dem Einfluß eines krampfhaften Schreckens nachgeben, deſſen innere Bewegungen unaufhörlich wechſeln; doch die Modulation ſtößt auf einen unüberſteiglichen Widerſtand. Welche Harmonie auch ſich zeigen mag: das hartnäckige F des Baſſes ſchneidet ihr den Weg ab und wirft ſie ſogleich, von Diſſonanzen zerquetſcht, zurück. Es iſt wie jene Eiſenſtange, die man in der Bruſt fühlt, wenn man lange mit aller Macht gelaufen iſt, und die Einen vor Schmerz bei jeder Silbe innehalten läßt, ſobald man zu ſprechen verſucht. Dieſer, obwohl zerſtückte Geſang bildet eine ſehr charakteriſtiſche Melodie, über welche zufällige, bisweilen die natürliche Note mit der chromatiſchen gleicher Benennung verbindende Erhöhungszeichen (Kreuze) eine matt ſchimmernde Färbung verbreiten; etwas halb und

halb Wirkliches und halb und halb Phantaſtiſches, wie die erſten und noch zweifelhaften Offenbarungen des Wunderbaren in einem Geſpenſtermährchen. Leporello gewinnt endlich den freien Gebrauch der Sprache wieder; doch die dröhnenden Schritte, die er auf der Treppe vernommen, zerhämmern ihm das Gehirn, als ob ſein Schädel ein Ambos wäre. Der Schreck hat daraus eine tönende Maſchine gemacht, die — zufolge eines phyſiologiſchen Geſetzes — die tactmäßigen Schläge, von denen das Senſorium erſchüttert wurde, wiederholt. Ta, ta, ta, ta; und als ſein Herr ihm befiehlt, ſich deutlicher zu erklären, wiederholt er von Neuem ta, ta, ta, ta. — — Es iſt keineswegs ein kindiſches Poſſenſpiel, ſondern ein Beweis, daß Mozart die Geheimniſſe der menſchlichen Organiſation durchdrungen hatte. Die Thür erzittert von den Schlägen des Orcheſters. — Hört ihr's, mein Gebieter? — Oeffne! — Doch dießmal verſagen die Beine des allzu treuen Dieners geradezu ihren Dienſt. Oeffne! ſag' ich. — Er könnte ihn tödten wollen und der Unglückliche würde darum nicht mehr ſich von der Stelle rühren. Langgezogene, ächzende, durch die verdoppelten Schläge unterbrochene Klagetöne ſind Alles, was man aus ihm herausbekommen kann. Oeffne! — Doch nein, mit dieſem Elenden iſt nichts mehr anzufangen — wir wollen ſelber öffnen gehen.

Eine beinah vollſtändige Dunkelheit hat die Scene eingenommen, bis auf den Schein zweier Wachskerzen, die wie wider Willen, auf dem, mit den Ueberreſten des Abendeſſens bedeckten Tiſche, in ihren ſilbernen Leuchtern fortbrennen. Giovanni ergreift einen dieſer Armleuchter und in der andern Hand den bloßen Degen, dringt er mit Entſchloſſenheit vor und ſtößt mit dem Fuß die Thüre ein. Ein leuchtender Luftſtrom löſcht die Kerze aus, das Theater färbt ſich ſchwach mit einigen bläulichen Strahlen, langzackige Blitze fahren an den Scheiben der gothiſchen Gitterfenſter darnieder; ein dumpfes, donnerähnliches Getöſe grollt aus der Tiefe herauf. Aus der Vertiefung der Decoration tritt die

gigantiſche Geſtalt des Comthurs, w. unbeweglich, von einem matten Schein umgeben, hervor. Andante, 4/4, D-moll.

Bei dieſer Erſcheinung möchte man ſagen, daß die Schaale des göttlichen Zorns, der — tropfenweiſe aufgehäuft, im Schweigen der ewigen Beſchlüſſe angeſammelt — endlich bis zum Rande voll und das Gefäß überſtrömt, auf ein verabredetes Zeichen ausgegoſſen werde, und daß ſie gleich einer furchtbaren Ueberſchwemmung alle Schreckniſſe des Gerichts über die Verſammlung wolle hereinbrechen laſſen.

Wie hat eines Menſchen Hirn, ohne zu berſten oder verrückt zu werden, dieſe erſchütternden und zerſchmetternden Accorde erzeugen können, die wie die Wucht alles menſchlichen, zu einer erdrückenden Maſſe vereinigten Elends, wie das Bewußtſein der unheilvollſten und tragiſchſten Kataſtrophen, wie die Verwirklichung der Ahnungen und Vorſtellungen, welche man ſtets mit größter Scheu von ſich entfernt hält, auf der Seele laſten. Hier reißt der allegoriſche und immer durchſichtigere Schleier, der die menſchheitliche Handlung des Drama's bedeckte, vollends entzwei; hier — keine Fabel, kein Textbuch mehr. Da iſt er leibhaftig, jener Beſuch, den ein Jeder von uns zu ſeiner Zeit empfangen wird, jener Beſuch, die einzige wirkliche Wirklichkeit, die einzige unfehlbare Gewißheit, die es in unſerem Leben giebt. Wie Don Juan, werden auch wir ihm die Thür öffnen müſſen, und gebe Gott, daß der ſchreckliche Sänger zu unſerm letzten Concerte einen andern Ton anſtimme.

Wie das Geſpenſt erſcheint, ſtürzt Don Juan mechaniſch zurück; doch faſt im Augenblicke wieder gefaßt, erreicht er in gemeſſenen Schritten das andere äußerſte Ende des Theaters, wirft ſeinen Degen weit von ſich und nimmt die Stellung eines Mannes an, der entſchloſſen iſt, Allem zu trotzen. Die Bläſſe, die ſein Geſicht bedeckt, iſt nur der Wiederſchein der Todten-Erſcheinung auf den Zügen des ſie betrachtenden Lebendigen; die Seele hat ſich nicht entfärbt. Er weiß, daß

er verloren — in Zeit und Ewigkeit verloren, doch wird er nicht um Gnade flehen. Die Unbußfertigkeit wird der letzte und höchste Triumph ſeines Stolzes ſeyn. Möge er fallen, aber fallen wie der Rhodiſche Koloß, ohne das Knie, noch das Haupt zu beugen. So ſtellt ſich die Situation zwiſchen den beiden redenden Perſonen, die allein — in dem ganzen poetiſchen Univerſum — eine ſolche Unterredung anknüpfen und zu Ende führen konnten. Es iſt dieß ein zweites Duell zwiſchen Don Juan und dem Comthur; aber beide haben die Waffen gewechſelt. Dießmal kämpft der Greis mit dem Donnerkeil und Giovanni ſtellt ihm nichts als die furchtbare Energie ſeines verderbten Willens entgegen.

Wir haben dieſe Scene, im Auszug, im Andante der Ouvertüre gehört. So ſchrecklich und ſo impoſant als die Inſtrumental-Andeutung der Begebenheit war, — wie ſchwach erſcheint ſie gleichwohl neben der wirklichen thatſächlichen Handlung! Statt des vollkommenen Molldreiklangs, womit die Ouvertüre beginnt, ſind hier zum Anfang verminderte Septimenaccorde — in der erſten Umkehrung — gewählt, womit zwanzig Orcheſter-Stimmen zu gleicher Zeit und mit aller Kraft einſetzen und nach welchen eine erhabene Choral-Harmonie folgt. Die Octaven der Blasinſtrumente ſind hier durch die Stimme des Geiſtes erſetzt, was das dumpfe und myſtiſche Grauſen in ein lautes Entſetzen und die Dämmerung des Wunderbaren in einen, von übernatürlichen Gluthen ſtrahlenden, nächtlichen Tag verwandelt. Der weiſe aufgeſparte Gebrauch der Poſaunen hat dem Componiſten dieſen koſtbaren Vortheil eingetragen. Dieſe, heutzutage ſo verſchwenderiſch benutzten Poſaunen — ſie würden nicht wie der Ruf zum jüngſten Gericht erklungen ſeyn, wenn Mozart ſie nicht zur beſondern und ausſchließlichen Begleitung des Todes aufgehoben, und wenn er — im Voraus ihren Effect verbrauchend — ſie im ganzen Stücke fortwährend angewandt hätte.

In der Regel ſuchen die Tondichter, wenn ſie Schrecken in ihrer Kunſt ausdrücken wollen, dieß nicht durch eine Zuſammenſtellung engverbundener und zu einem untheilbaren Ganzen geordneter Effecte zu erreichen; ſie häufen die Effecte vielmehr, als daß ſie ſie verbinden; ihre, oft ſehr glücklichen und ſehr ſchönen, aber beinah immer ſehr heterogenen Ideen haben keine andere, ſie vereinigende Verwandtſchaft mit einander, als eine fortwährende Ueberbietung der einen durch die andere, was natürlich die Sache zum Extrem führt. Die Componiſten möchten darum nicht zu tadeln ſeyn, wenn ſie nur ihren Zweck erreichen und ein Mann von Talent dürfte ihn auf dieſem Wege kaum verfehlen. Aus dieſem Chaos von Diſſonanzen, aus dieſen wahnſinnigen Modulationen, aus dieſem wilden Geheule, aus dieſer Unordnung und dieſem Tumult, muß nothwendig Grauſen hervorgehen, aber ein äußeres, materielles — gewiſſermaßen mit den handgreiflichen, robuſten Erſchütterungen des Melodram's verwandtes Grauſen. Wir führen als Muſter der Gattung den Schluß der Wolfsſchlucht-Scene im Freiſchütz an.[*]) Ganz und gar nicht nach dieſem Syſtem iſt die Scene der Geiſtererſcheinung in unſerer Oper aufgefaßt worden; — und war dieß auch nicht möglich. Zuerſt iſt ſie vollkommen homogen, vollſtändig in allen ihren Theilen zuſammenhängend; die Abwechſelungen von Schatten und Licht, von Forte und Piano, von Diſſonanzen und Wohlklang, löſen darin regelmäßig einander ab; das, gegen das Ende etwas beſchleunigte Zeitmaaß bleibt immer ein gemäßigtes. Alles dieß iſt regelmäßig und correct und ſieht ziemlich ungefährlich und faſt ruhig auf dem Papier aus. Wohlan, was ſind alle Schreckniſſe der Wolfsſchlucht, was ſind alle poetiſchen und muſikaliſchen Schrecken zuſammengenommen, gegen den tragiſchen Schrecken, der vom Beginn des „Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti, e son venuto," ſeinen Höhepunkt erreicht zu haben ſcheint, und der gleichwohl immer mehr und mehr noch zunimmt und euch in

den Schatten ſeiner rieſigen Schwingen einhüllt, der zugleich die Sinne, das Herz und die Phantaſie durchdringt, und der, als er in ſeiner unerbittlichen Steigerung endlich bis zur Sphäre des Verſtandes gelangt iſt, dort gewichtige und troſtloſe Gedanken erweckt. Man fragt ſich mit Entſetzen, ob Alles das, was in uns iſt, ſich nicht ebenſo irgendwo außer uns wiederfinden dürfte und ob die grauenvollſten in der muſikaliſchen Analogie bereits verwirklichten Viſionen der Seele nicht einmal einen weſenhaftern Körper und noch beſtimmtere Formen als dieſe Analogie annehmen werden. Höret ihr dieſe, ſtets auf einem gleichen Rhythmus gewiegten, aber bei jedem Einſatz des düſtern, finſtern aus dem Munde des Geiſtes hervorkommenden Geſangs immer furchtbarern und herzzerreißendern Accorde; und dieſes, auf unſingbare, jeder menſchlichen Beſchaffenheit fremde Intervalle gebaute Unisono aus der andern Welt; und dieß Erbeben des Orcheſters auf der gräßlichen Diſſonanz der kleinen Secunde; und dieſe langen, kläglich ächzenden auf- und abſteigenden Tonleitern, wie ſie heulen und ſich zwiſchen einer verzweifelten Modulation vergeblich gegen die verhängnißvolle Note (A) ſträuben, deren Unbeweglichkeit ſie verfolgt, in die Enge treibt und zermalmt; hört ihr ſie wohl? Das iſt der Sinn der Rede, das ſind die wahren Worte des Geſpenſt's; das iſt der Tod, das Gericht und die Verdammniß; dieß der Zweck und die Lehre des ganzen Stücks. Welche Moral, großer Gott! Dieſe hier läuft wenigſtens nicht Gefahr, ſo bald vergeſſen zu werden, als die andern Beſchlüſſe, welche die dramatiſche Gerechtigkeit erläßt, wenn ſie das Laſter beſtraft und die Tugend triumphiren läßt.

Arme, dramatiſche Gerechtigkeit! Wird das Laſter nicht immer zu ihr ſagen: Es ſteht wohl bei dir, die Begebenheiten eines Theaterſtücks nach deiner Weiſe anzuordnen und mich nach deinem Belieben ſprechen zu laſſen; doch, ich, das Laſter — ich ſpiele nicht Comödie und lache dazu. Geißle mich, ſo viel du willſt, mit moraliſchen Tiraden, die du mir

in ſtarken Portionen in den Mund legſt; hänge mich in effigie auf — ich werde der erſte ſeyn, der aus meiner Loge oder von meinem Polſterſtuhl im erſten Range — dazu applaudirt, wenn nur mein Weizen in der Welt blüht, wie es gewöhnlich der Fall iſt. Was wird die dramatiſche Gerechtigkeit antworten? Wir wiſſen es nicht, aber wir wiſſen ſehr wohl, was der Componiſt des Dissoluto punito ihm würde haben antworten können — nämlich Folgendes: Weit entfernt euch der Gerechtigkeit der andern zu überliefern, überliefere ich euch ſelbſt nicht einmal der Reue, was eure eigene Gerechtigkeit geweſen ſeyn würde. Ganz im Gegentheil tretet ihr in meinem Stück die Menſchen luſtig und ungeſtraft mit Füßen. Niemand iſt ſtark genug, um euch zu ſtrafen. Ich nehme alſo Nichts gegen euch vor, ich führe eine, außerhalb der Begebenheiten, der Handlungen und Worte liegende Wirklichkeit vor und in dieſer Wirklichkeit werdet weder ihr noch Jemand das authentiſche Bild, den lebendigen Ausdruck einer tief verbrecheriſchen Seele in der Stunde, wo Alles, bis auf die Hoffnung des Nichts — ihr entgleitet — verkennen. Die einzige Thatſache, die ich dabei anbringe, iſt das Kommen des bleichen Mannes und ihr wiſt nur zu gut, daß der bleiche Mann auch eurethalben — wie für alle Welt kommen wird.

Welche Vortheile hat Mozart außerdem nicht dem Verbrechen zugewendet, als er ihm endlich den letzten Beſuch zuführt. Wo iſt der große Sünder, der ſich zu ſchmeicheln wagte, ihn ſo zu empfangen wie Don Giovanni. Um darüber zu urtheilen, unterſuchen wir die andere Hälfte des Dialogs, das — dem Erhabenen entgegengeſetzte Erhabene. Von den beiden recitirenden Partieen, die ſich niemals zum Duett vereinigen, ſtützt ſich die erſte auf die Geſammtheit der Orcheſterkräfte; dieß iſt der, mit aller Gewalt eines Bevollmächtigten der Vorſehung bewaffnete Geiſt mit ſeinem Gefolge von Schreckniſſen. Die andere Stimme iſt nur ſchwach begleitet. Das iſt der Menſch, in der völligen Verlaſſenheit alles deſſen, worin ſeine

äußere Kraft beſtand, wehr- und hoffnungslos dem eiſernen Arm der Nothwendigkeit dahin gegeben. Der Wille des Individuums allein unterſtützt ihn in dieſem furchtbaren Kampfe; aber von allen Kräften des Menſchen iſt dieß eben die wirklichſte und ſtärkſte, und ſie bricht hier — mit einer erhabenen Größe, welcher Giovanni's Rolle noch an keinem Orte nahe gekommen, hervor. „Non l'avrei giammai creduto, ma farò quel che potrò!“ Ein Schatten von Unruhe giebt ſich in dieſer Phraſe kund — der erſten, welche Don Juan an den Geiſt des Comthurs richtet und während welcher man die beiden im Anfang der Ouvertüre vorkommenden Violinfiguren — die eine melodiſch und klagend, die andere begleitend, und wie ein über den Kirchhof-Raſen wehender Nachthauch dahin murmelnd — vernimmt. Doch als die lange Periode, in welcher die ſchrecklichen Tonleitern ſich entrollen, beendigt iſt, gewinnt Giovanni ſeine Faſſung wieder: „Parla dunque! che chiedi? che vuoi? Niemals iſt ein, dieſe Stelle an Größe übertreffender Ausſpruch auf der Bühne gethan worden. Und als er hinzufügt „parla, parla, ascoltando ti stò,“ ſind Mitleid und Bewunderung auf ihrem Gipfel und es iſt nicht ein Zuſchauer, der ſich nicht verſucht fühlt, Gnade, Erbarmen für den erhabenen Verbrecher anzurufen. Nach dieſer in A-moll abſchließenden Phraſe ertönt der, wie ein tiefes und ſchreckliches Todtengeläute fortdauernde Grundbaß ganz allein inmitten des erſchreckenden Schweigens der Singſtimmen. Man erräth, daß unerhörte Dinge ſich vorbereiten. Plötzlich rufen die, auf dieſes monotone Geläute einſetzenden Donner des Geſpenſt's eine Reihe von Accorden in's Leben, deren Erklärung — ſelbſt für den Grammatiker — eine ſchwierige Aufgabe ſeyn dürfte: eine Reihenfolge, wo die Chromatik und Enharmonik der Art vermiſcht und verſchmolzen ſind, daß das Ohr nicht mehr das Wo, Woher und Wohin der Modulation zu erkennen im Stande iſt und daß die Phantaſie unter der raſchen Aufeinanderfolge und dem Grauſen der Bilder, womit man

ſie überhäuft, vollends unterliegt. Es iſt wie ein innerer Spiegel, in welchem ſich, zuſammengedrängt und zahllos, die Abſcheulichkeiten eines ganzen, dem Laſter geweihten Lebens wiederſpiegeln. Jeder Herzſchlag ruft ein neues Schreckniß herbei, das der Orkan des Crescendo alſogleich hinwegfegt um andern, nicht minder ſchnell verwehten Erſcheinungen Platz zu machen. Das Ganze verkettet ſich auf dieſe Weiſe wie zu einer beweglichen Reihe von furchtbaren, in der Flamme gehauenen Arabesken. Bei jeder Phraſe um einen halben Ton ſich ſteigernd, gelangt der Geiſt zu den höchſten Chorden ſeiner Stimmlage und ſchließt dieſe unerklärliche Periode auf der Dominante von B-moll. In dieſer neuen Tonart erſcheint alsdann — mit dem Charakter einer hochromantiſchen Reminiscenz — die doppelte Geigenfigur; der Dialog wird gedrängter. Eine Stimme, die die Wolken zu ſpalten und die Erde zu öffnen ſcheint, fragt Giovanni, ob er zur Reiſe bereit iſt. „Ri-sol-vi? Ver-ra-i? Der Sünder antwortet: „Ho fermo il cuor nel petto; non hò timor, verrò;“ — ein gewaltſamer Anlauf zum Heroismus, der im Orcheſter durch imitatoriſche Wendungen von einer erſtaunlichen Kraft unterſtützt wird. Die bis dahin unbewegliche Erſcheinung reicht Giovanni die Hand, der die ſeinige ausſtreckt. Keine Berührung mit den weſenloſen Formen, die der Geiſt zu ſeiner äußern Erſcheinung gewählt hat; doch Todeskälte rinnt in die Adern des kühnen Epikuräers. Der Schmerz entreißt ihm einen Schrei: Ohimè! — Von dieſem Tacte an erlangt das etwas beſchleunigte Tempo des Andante durch den häufigen Wechſeltauſch der Phraſen des Dialogs und durch die, in den Inſtrumentalfiguren ſich ausſprechende Aufregung nach und nach die Lebendigkeit und das Feuer eines Allegro, das Tremolo erſtreckt ſich bis in die Grundtiefen der Harmonie; der Abgrund geräth in Bewegung, in Erwartung ſeiner Beute. Rollende Bäſſe, die ganz an die Duell-Scene erinnern, wälzen ſich — wie ſteigende Wogen — wüthend heran und fallen ſenkrecht

wieder in die Tiefe zurück, aus der ſie ſich heraufgeſchwungen hatten. Bewundern wir die hohe Einſicht des Tondichters. Dieſe Baßgänge, dieſe furchtbaren Einſätze — ein koloſſales Bild der letzten Acte der Tapferkeit, wodurch ſich der Arm des Comthurs bemerkbar gemacht hatte, — rufen keine Nachahmungen in den obern Stimmen mehr hervor — werden nicht mehr parirt, wie bei dem irdiſchen Duell. Ihr ſeyd nicht mehr dazu da, uns ſie zurückzuſchlagen, ihr Geigen, die ihr mit einer ſo mörderiſchen Geſchicklichkeit Giovanni's Degen führtet. Unthätig und nutzlos liegt jetzt der Degen zu den Füßen ſeines Herrn; wird er den Comthur zweimal tödten können? Seinen Adern iſt kein Blut mehr zu entlocken und Giovanni's Blut iſt bei einem Schatten von Berührung in der Hand des unverwundbaren Gegners erſtarrt. Die Vergeltung iſt ſchrecklich. Der Sieger des erſten Acts iſt genöthigt, ſeine Niederlage einzugeſtehen. Schon glänzt, an einem Haare aufgehängt, das Schwert der ewigen Strafe, welches ſtets trifft und niemals tödtet. „È l'ultimo momento! — Pentiti sceleratо! pentiti — pentiti!“ und dieſe darniederſchmetternde Mahnung, welcher Giovanni's Nò! jedesmal wie ein Echo aus der Hölle antwortet, donnert fort, bis daß das letzte Korn der unſichtbaren, die Gnadenfriſt abmeſſenden Sanduhr verronnen iſt. Die Sendung des Comthurs iſt geendet; der unwiderrufliche Urtheilsſpruch fällt in gewichtigen und langſamen Choralnoten auf den Verfluchten herab, die Harmonie erſtirbt im Unisono; der Geiſt iſt verſchwunden.

Wenn das Urtheil im Augenblick, wo es geſprochen, in Erfüllung ginge, wenn Giovanni todt zu den Füßen des Comthurs hinfiele und der Vorhang mit ihm, dann hätte das Ende das Werk gekrönt und Mozart, ſo bei den Säulen des Hercules der muſikaliſchen Kunſt angelangt, hätte da aufgehört, ubi defuit orbis, wie jene Ausſpäher der hyperboräiſchen Regionen, denen zur Fortſetzung ihrer Reiſe die Welt fehlte. Gewiſſe Rückſichten geſtatteten gleichwohl weder

dem Dichter, noch dem Componiſten, die Oper — oder wenigſtens die Geiſter-Scene — auf dieſe Art zu ſchließen. Da Ponte, ein geſchickter litterariſcher Handwerker, der ſowohl das Publikum ſeiner Zeit, als die Bedingniſſe des ſceniſchen Effects im Allgemeinen von Grund aus kannte, urtheilte ſehr richtig, daß der Titel des Stücks: „Il dissoluto punito“ und die Erwartung, die dieſer Titel erwecke, wenig gerechtfertigt ſcheinen würden, wenn man die Strafe nicht zu ſehen bekäme; denn auf tauſend Individuen, die in der Oper recht zu ſehen wiſſen, kann man von Glück ſagen, wenn unter dieſen ſich zehn finden, die recht zu hören im Stande ſind. Die Verdammniß und die Hölle mußten demzufolge auch dem Auge ſichtbar werden. So ließ denn der Dichter auf den Mann von Marmor, der eine ziemlich armſelige Maſchine in ſeinem libretto iſt, etwas Soliderer, Handgreiflicheres und mehr in die Augen Fallendes — einen Coro di Spettri folgen, Schatten, Larven, Furien, hölliſche Gottheiten, Pluto's ganzen Hof, in groſser Gala. Man weiß, wie ſehr ſich unſere Väter an dieſem klaſſiſchen Pomp ergötzten. Don Juan, den der Componiſt die ſchrecklichſten Seelenqualen hat beſtehen laſſen, wird darauf körperlichen Qualen preisgegeben. „Chi m'agita le viscere!“ Ein kühnes Bild, welches dem Jahrhunderte Da Ponte's vorauseilte, und bei welchem Mozart es nicht erſt der Mühe werth fand, länger zu verweilen. Und doch würde es ihm ſo leicht geweſen ſeyn — ihm, dem Tondichter, der die Aeußerungen der menſchlichen Empfindungen ſo ſtark ausdrücken konnte, wie er nur wollte — das Zerreißen der Eingeweide nach der Natur wiederzugeben; er war jedoch weit entfernt, nur zu ahnen, welche ergiebige Ader dereinſt die mediciniſch-chirurgiſchen Zuſtände dem theatraliſchen Effect eröffnen würden. Wir haben die Gründe des Textdichters dargelegt — wenden wir uns nun zu denen des Componiſten. Mozart mußte bald erkennen, daß es unmöglich war, das letzte Finale mit einer Scene zu ſchließen, die allerdings

die wichtigſte des Stücks, — die aber, in einem Andante-Tempo ſich bewegend — in einigen ganzen, von einer einzigen Stimme geſungenen Noten verſickert und — wie der Schatten ſelbſt — ſich im Orcheſter verliert. Er mußte ebenfalls einſehen, daß nach einem Tonſtück von ſo erhabener, pſychologiſcher Tiefe es zweckmäßig wäre, den, durch ſo viele furchtbare Erſchütterungen abgeſpannten Geiſt ſich wieder erholen zu laſſen und daß zu dieſem Zweck gegen das Ende eine Art Feuerwerk für das Ohr losgelaſſen werden müßte; eben ſo wie Da Ponte die Nothwendigkeit eines brillanten Schluſſes für das Auge fühlte. Aus dieſem Grunde fügte er zu dem Andante ein Allegro von funfzig Tacten, nicht mehr; „Effect-Muſik" wie die Deutſchen ſagen — zu welcher der äußere Tumult — auf den Brettern — nothwendig iſt und welche wiederum der ſceniſche Lärm bedarf, weil es kein mächtigeres Hilfsmittel als den muſikaliſchen Lärm giebt. Dieß iſt ein vortrefflicher Ausweg; nimmt wenig Zeit weg und Jeder verläßt zufrieden das Haus. Es handelt ſich nur noch darum, zu wiſſen, welches Schauſpiel man uns vorführen wird, und ob die Herren Regiſſeurs, Decorateurs, Coſtümiers und Maſchiniſten immer fortfahren werden, ihre Welt nach dem Bilde eines Thoren zu ſchaffen. Sie mögen mir den Ausdruck vergeben; iſt es aber wohl glaublich, daß wir, Zuſchauer des 19. Jahrhunderts, die wir endlich begreifen, was Don Juan iſt, daß wir — ſage ich — verdammt ſind, die Schluß-Scene des wunderbaren Meiſterwerks in den mythologiſchen Tartarus verlegt, von einer Legion, in allen Farben erſcheinender, in ungeheure Hanfperrücken eingemummter und mit rauchenden und ſtinkenden Pechfackeln bewaffneter Comparſen, die um Don Juan herumſpringen, gerade wie die dreiſſig und etzlichen, männlichen und weiblichen Kinder des der Bigamie angeklagten Rochus Pumpernickel ihren vorgeblichen, ſie zu allen Teufeln wünſchenden Vater um-

tanzen — in Beſchlag genommen und in's Lächerliche herabgezogen zu ſehen?*)

Sicherlich bedürfte es keines großen Aufwandes von Phantaſie um dieſes unwürdige Schauſpiel durch ein anderes, minder lächerliches und paſſenderes zu erſetzen. Steht uns nicht die Phantasmagorie zu Gebote? Wohlan, man laſſe im leeren Raum drohende Geſpenſter, gräßliche, von der Wuth verzerrte oder mit ſardoniſchem Hohnlächeln grinſende Larven ſich einher bewegen; man geſelle, um des Contraſtes willen, dazu eine Proceſſion bleicher und weiß gekleideter junger Frauen, die der Liebesgram um Giovanni getödtet hat; ſie betrachten ihn und ſcheinen um ihn zu weinen. Behagt dieß Bild euch nicht, — hier ein anderes: — Die Verſenkungen öffnen ſich und ſpeien Flammenſtröme aus — der donnernde Wagen raſſelt noch um eines ſo ſtark in ſeiner olympiſchen Remiſe; die entzündeten Stücke der unverändert gebliebenen Decoration ſtürzen eins nach dem andern krachend zuſammen; Phantome ſchweifen in allen Richtungen durch die Feuersbrunſt. Die ſingenden Geſpenſter dürfen nicht ſichtbar werden und ſtatt den Chor unisono — wie er geſchrieben — auszuführen, könnte man ihn in verſchiedenen Octaven ſingen. Wir glauben ſelbſt, daß die Sprachröhre hier an ihrem Platze wären. In dieſem Lärm drückt Giovanni, der den Dämonen — jedoch innerlich und mit völliger Freiheit ſeiner Geberden — verfallen iſt, durch ſein Spiel mehr noch als durch ſeinen Geſang, den man ſchwerlich deutlich vernehmen dürfte, die Martern aus, die ihn zerreißen. Und als die Schlußcadenz, eine verlängerte Kirchencadenz, eintritt, läßt die einſtürzende Mauer des Hintergrunds bei den erſten Strahlen der Morgenröthe den wieder gen Himmel ſchwebenden Geiſt des Comthurs mit einer, vor ihm knieenden

*) Die genaue Schilderung deſſen, was wir immer auf unſern Theatern geſehen.

weiblichen Geſtalt über den Wolken — erblicken. Dieſe Geſtalt hält eine Palme in der Hand und ein geſtirnter Schleier verbirgt ihre Züge. Ein von der himmliſchen Erſcheinung niederfahrender Blitzſtrahl erſchlägt Don Juan, der todt inmitten der Trümmer ſeiner verfluchten Wohnſtätte hinfällt.

Wie ſonderbar! Die Verfaſſer unſerer Oper, die alle beide à la Shakespeare gearbeitet hatten, die ſich nicht an die Poetik und den theatraliſchen Styl ihrer Zeit kehrten, die unaufhörlich das Komiſche mit dem Tragiſchen vermiſchten, die — mit einem Worte — Romantik lieferten, wie Mr. Jourdan Proſa lieferte, Da Ponte und Mozart — ſagen wir — glaubten nichtsdeſtoweniger ſich der willkührlichſten der, ehemals dem lyriſchen Drama vorgeſchriebenen Regeln unterwerfen zu müſſen: — nämlich jener Regel, welche will, daß ſämmtliche Perſonen des Stücks am Schluß zuſammen erſcheinen und ſich in gerader Linie, nach der Rangordnung der Stimmlagen — aufſtellen, um dem Publikum für den Applaus oder für die Zeichen des Mißfallens, die ſie während der Vorſtellung von ihm empfangen haben, ihren Dank abzuſtatten. Unſere Verfaſſer konnten freilich dieſer Höflichkeitsregel nicht ſtreng nachkommen, da der Held des Stücks todt war und der Geiſt des Comthurs nicht die Miſſion hatte, ein zweites Mal wiederzukommen, um dem Publikum ſeine Verbeugung zu machen. Man begnügte ſich, die Lebendigen zum Geſang und Gruß zu vereinigen, was das Finale um drei überzählige Tempi: — ein Allegro assai, ein Larghetto und ein Presto vergrößert. Wir werden uns nicht erſt mit ihnen beſchäftigen, zuerſt: weil man ſie nie im Theater aufführt, ferner: weil ſie nicht mehr zur Handlung gehören und drittens — und dieß iſt das ſchlimmſte — weil ſie hinſichtlich der darſtellenden Perſonen ungereimt ſind. Wer ſieht nicht ein, daß dieſe ganze Welt von Leidenſchaften, Zaubern, von Wahnſinn und Wundern mit ihm, der der Mittelpunkt und die Triebkraft derſelben war, auf immerdar verſunken iſt. Sicherlich lebt Anna

nicht mehr — ſie die erhebenſte Rückwirkung der Sittenordnung gegen das Princip, deſſen Feindſeligkeit all' deren Grundlagen auf einmal angriff. Sie hat mit der Urſache, die ſie erzeugt, zu ſeyn aufgehört; ſie iſt erloſchen, wie das himmliſche Feuer erloſch, nachdem es die verworfenen Städte, denen das todte Meer zum Grabe dient, verzehrt hatte. Mit Anna's Tod wird Ottavio eine Unmöglichkeit. Er war in der Art angelegt, um ſeine Geliebte auch nicht eine Minute überleben zu können, denn ſie war ja ſein ganzes dramatiſches und muſikaliſches Leben. Was Leporello betrifft, ſo werden euch die Aerzte ſagen, daß während der beiden letzten Scenen er davon genug geſehen und gehört hat, um zu einem feſten Platze in einem Irrenhauſe völlig berechtigt zu ſeyn. Wahrlich, es handelt ſich bei ihm gerade darum, all' osteria zu gehen und dort „padron miglior" zu ſuchen. Nein, nein, Leporello hat immer nur einen Herrn gehabt, und wird immer nur dieſen einen Herrn haben. Soll ich von Elviren ſprechen? Ach, ſie iſt, indem ſie Giovanni verließ, bewußtlos hingeſunken. In dieſem Augenblicke befindet ſich die Aermſte wahrſcheinlich in ihrem Bett, mit einer, ihren Verſtand bedrohenden Gehirnentzündung. Sie hat für ſechs Wochen mindeſtens genug. Mag Elvira beim Wiederaufſtehen von ihrem Krankenlager Verwandte und Freunde um ſich verſammeln und ihnen ſagen: „Io men vado in un retiro a finir la vita mia" — ſo kann ſie wahrlich nichts Beſſeres thun und wir können dieſem frommen Entſchluß nur unſern Beifall zollen — doch geht dieß den Zuſchauer in keiner Weiſe mehr an. Bleiben noch Zerline und Maſetto. Man nimmt gern mit dem Dichter an, daß an ihrem Hochzeittage dieſes würdige Ehepaar „cenar in compagnia" gegangen iſt, nur muß man zur Ehre Maſetto's glauben, daß ihr Abendeſſen zur betreffenden Stunde bereits längſt beendigt iſt. Zerline überdieß, aller Beziehungen ledig, die aus ihr einen dramatiſchen Charakter machten, iſt nicht mehr die Zerline Don

Juan's, ſondern die Zerline Maſetto's, eine muntere und redſelige Gevatterin, ziemlich ſicher hinfort ihren theuern Eheherrn gehörig bei der Naſe herum zu führen. So reißt die gewaltige Erſcheinung Don Juan's in ihren Fall Alles mit ſich hinweg, was ihr zur Folie, zur Einfaſſung oder zum Gegenſatze diente. Alles ſtirbt oder verſchwindet mit ihm.

Die drei letzten Tempi des Finale's ſind mithin ein ungeheurer Fehler gegen alle Grundſätze der Kunſt; in Betracht jedoch, daß es keinen leichter gut zu machenden Fehler giebt und daß er bei der Aufführung immer gut gemacht wird, wäre der Uebelſtand allerdings nicht ſo groß — wenn die wegzulaſſende Muſik nicht beſſer als ihr Text wäre. Leider iſt dem nicht ſo und alle Muſikliebhaber werden bitter die verlorene Arbeit des prächtigen fugirten Chor's: „Questo è il fin di chi fa mal“ beklagen. —

Am Ende unſeres Artikels — und nach vorgenommener Berechnung der Seitenzahl deſſelben — unterwerfen wir uns im Voraus den nur zu gerechten Vorwürfen, die man uns über ſeine übermäßige Länge — anderer Ausſtellungen zu geſchweigen — zu machen nicht ermangeln wird. Wie Vieles haben wir gleichwohl nicht gekürzt, oder vielmehr der Nothwendigkeit, damit zu Ende zu kommen, aufgeopfert; wie noch viel mehr iſt uns entgangen, was Andere nach uns zur Sprache bringen werden, eben ſo wie wir manche Lücken in den Bemerkungen unſerer Vorgänger glauben ausgefüllt zu haben. Tauſend und abertauſend Federn haben ſich an der Erläuterung der Gedichte Homer's, Virgil's und des Dante, der griechiſchen und franzöſiſchen Tragiker, Shakeſpeare's ſtumpf geſchrieben, — und ſie haben den Stoff nicht erſchöpft. Sollte Don Giovanni, die höchſte poetiſche Schöpfung des menſchlichen Geiſtes, der kritiſchen Ernte ein minder ergiebiges und minder weites Feld darbieten? Die höchſte Schöpfung, ſagen wir, wenigſtens in Bezug auf unſer Jahrhundert. Heut zu Tage, wo die Vernunft ohne Gängelband ihren Weg geht,

und Gott weiß wie ſchnurgerade dieſer Weg, iſt man gemeiniglich mehr Muſik- als Poeſie-Liebhaber, und mit Grund.

Von allen Formen der Kunſtpoeſie die energiſchſte, innerlichſte und am wenigſten beſtreitbare ihrer Natur nach — weil ſie der Gerichtsbarkeit der Beurtheilungskraft nur in ihren Anwendungen, nicht aber in ihrem Grundweſen unterworfen iſt, ſagte die Muſik um ſo mehr dem Jahrhundert zu, je mehr das Jahrhundert in Proſa und Skepticismus verſunken war, ganz wie die äußerſten Mittel ſich für verzweifelte Krankheitsfälle eignen. Man glaubt noch an die Muſik, weil es unmöglich iſt, nicht an die Wirklichkeit einer individuellen Empfindung zu glauben, und wenn zufällig dieſe Empfindung die anſchauende Wahrnehmung irgend einer großen — religiöſen oder ſittlichen — Wahrheit wäre, würde der, uns beherrſchende Zergliederungsgeiſt nicht vermögend ſeyn, ihr etwas anzuhaben. Und hierin liegt der Grund, warum die Muſik heut zu Tage in ſo großem Anſehen ſteht.

Nun, ſolange die muſikaliſche Kunſt dieſe hohe Rangſtufe einnehmen wird, ſolange als Tact, Melodie und Harmonie deren Grundlage bilden werden, ſo lange wird Don Juan deren Gipfelpunkt behaupten. Er verſchwinde einſt vom europäiſchen Repertoir; noch mehr, es möge dahin kommen, daß man das ganze Textbuch wie eine unnütze Hülle wegwerfe, ſo werden die wahren Liebhaber ſich beeilen, das Sujet nach der Muſik wieder zuſammenzuſtellen. Alsdann wird ein Jeder ſelber der Held des Drama's ſeyn. Es wird die vertraute Biographie des Ich's — die in Noten abgefaßt, und die anders zu ſchreiben, unmöglich geweſen ſeyn würde — ſeyn; eine Geſchichte, die zu Zeitabſchnitten und Datum jene Momente haben wird, nach welchen wir innerlich das Daſeyn berechnen; unſere leidenſchaftlichſten, ſüßeſten, ſturmbewegteſten und feierlichſten Stunden; unſere poetiſchſten Leiden und unſere berauſchendſten und leider! nur zu oft ſtrafbarſten Freuden. In dieſem Werke, das Mozart mehr wie irgend ein

anderes nach ſeinem Bilde ſchuf, und welches ſo vollſtändig ein wunderbares und verhängnißvolles Leben, dem Nichts von dem, was menſchlich iſt, fremd bleiben ſollte, werden ſich Alle wiedererkennen. Einige werden darin vielleicht unter bezaubernden und deßhalb für ſie um ſo quälenderen Farben das verbrecheriſche Glück erblicken, welches ihrem Geſchick fehlte, welches ſie in allen ihren Träumen verfolgte, welches, im wachen Zuſtande, ſie ihrerſeits mit ihren glühendſten Wünſchen verfolgten und deſſen Abweſenheit aus ihrem Leben, aus ihrer Jugend wenigſtens eine bittere Täuſchung gemacht hat. Wahnſinniges Bedauern! Wünſche, die das Schickſal immer nur erhört, um uns hart zu ſtrafen! Iſt nicht der Tod der wahrhafte Zweck des Daſeyns? wie Mozart ſagt. O ihr, die ihr um Alles in der Welt Giovanni hättet gleichen mögen, und es nicht vermocht habt: — hört die letzte Scene der Oper — eine Scene, ohne welche Don Juan das unſittlichſte der Meiſterwerke geweſen wäre und welche, im Gegentheil, daraus die erhabenſte und wirklichſte aller poetiſchen Beweisführungen macht, eine Scene, die für ſich allein das Gegengewicht zu zwei langen, an Thorheiten, Verirrungen, Leidenſchaften und Verbrechen reichen Acten bildend — alle vorhergegangenen Eindrücke des Werkes verwiſcht und allein all' deſſen Schönheiten aufwiegt. Bedenkt alſo, daß dieſelbe Scene den Schluß des Lebensdrama's für Jeden bilden wird, und dann werdet ihr — anſtatt Giovanni, ein idealiſches Weſen, thörichter Weiſe zu beneiden — euch bei dem Grabmal des Comthurs mit einem heilſamen Schrecken durchſchauern, und euch, im Gebet ſeiner Tochter, Ueberzeugungen anſchließen, die man nicht abzuſchwören vermag, ohne ſich der Menſchenwürde zu entäußern.

V.

Così fan tutte.

Komiſche Oper in zwei Acten.

Das Jahr 90 war eins der unglücklichſten und bewegteſten in Mozart's Leben, wie es auch das unfruchtbarſte ſeiner claſſiſchen Jahre war. Im handſchriftlichen Catalog ſind unter dieſer Jahreszahl nur fünf Original-Werke angegeben, von denen das beträchtlichſte Così fan tutte, ossia la scuola degli Amanti iſt.

Um die Muſik dieſer Oper zu würdigen, um über ihre Schönheiten und ihre relativen Unvollkommenheiten zu urtheilen, müſſen wir zuvor erſt von einem unter aller Kritik ſchlechten Textbuche ſprechen. Das Gedicht von Così fan tutte iſt eine Art in Drama-Form; ein umgekehrter Apolog, wo man ſagen könnte, daß ein vierfüßiger Moraliſt Individuen unſerer Gattung ſprechen und handeln läßt. Die Moral beſteht darin, daß die Frauen alle betrügen, wenn ſie Gelegenheit dazu finden. Die Fabel ſelbſt iſt folgende: Zwei Offiziere, Fernando und Guglielmo — der eine Tenor, der andere Baryton — lieben zwei Schweſtern, Fiordiligi und Dorabella — erſte und zweite Sängerin. Dieſe vier Herzen haben ſich im umgekehrten Verhältniß der Stimmlagen

verbunden, denn der Baryton liebt die Prima Donna und die Seconda Donna iſt die Erwählte des Tenors. Man wird gleich ſehen, daß bei Knüpfung dieſer ſchlecht zuſammenpaſſenden Bande der Tondichter nur deshalb — ſcheinbar vom Herkommen abgewichen iſt, um ſich ihm — der Sache nach — wieder unterzuordnen. Die Liebenden glauben an die Treue ihrer Geliebten; doch ein Freund von ihnen — Don Alphonſo — er glaubt nicht daran, weil er Philoſoph iſt, und er iſt Philoſoph, weil er nicht daran glaubt, worin die ganze Weisheit dieſes Alphonſo beſteht. Durch die Reden des alten Mannes gereizt, erbieten ſich die jungen Leute, gegen ihn zu wetten. Der erſtere geht darauf ein und übernimmt ſelber die Leitung des Verſuchs, der über die Wette entſcheiden ſoll. Die Offiziere geben vor, Befehl zur Abreiſe erhalten zu haben; ſie reiſen ab und kommen einen Augenblick darauf verkleidet wieder. Andere Uniformen und falſche Backenbärte entſtellen ſie ſo vollſtändig, daß die Schweſtern ſie nicht erkennen und ſie als Fremde in ihr Haus aufnehmen. Sobald als die unbeſonnenen Wetter ſich auf dieſe Weiſe bei ihren Schönen eingeführt haben, beginnt alſogleich der Angriff. Nur iſt zu bemerken, daß um die Wechſelfälle des Treffens intereſſanter zu machen und ſich nicht der Langweiligkeit auszuſetzen, bereits gemachte und vollſtändige Eroberungen noch einmal vorzunehmen, unſere Krieger die Ordnung der Dinge umgekehrt haben: — ſo daß der Tenor ſich um die Prima Donna, der Baryton um die Seconda Donna bewirbt, und auf dieſe Weiſe Alles in die gewohnte Ordnung zurückkehrt.

Die erſten Fächer gehen in den Duetten in Terzen und Serten zuſammen, eben ſo die zweiten. Die von einer und der andern Seite abgeſendeten Erklärungen ſind in der Manier der in gewiſſen Romanen üblichen und ſtereotypen Phraſen gehalten: zuerſt große Entrüſtung und harte Vorwürfe, dann allmälige Beſänftigung, Mitleid, Verzeihung, endlich Liebe um Liebe und doppelte Heirath. Als der Philoſoph ſeine

Wette gewonnen, nehmen die Offiziere ihre Schnurrbärte ab; man erkennt ſie; ſie verzeihen ihren Geliebten, daß ſie Frauenzimmer ſind, die aus dieſem Grunde thun müſſen, wie alle thun, was ſehr logiſch iſt, worauf ein Jedes ohne Hader zurücknimmt, was ihm durch's Recht der Anciennetät gehörte. Fernando und Dorabella, Guglielmo und Fiordiligi werden eine ſo zufriedene Ehe führen, als ob ihre Neigungen niemals ſich gekreuzt hätten. Der Dichter iſt Ariſtoteles treu geblieben: dieſe ſchönen Dinge gehen alle im Zeitraum von weniger als vierundzwanzig Stunden vor.

Zuvörderſt wolle man bemerken, daß in dieſer Anhäufung von Plattheiten auch nicht der kleinſte, zum Lachen Anlaß gebende Moment enthalten iſt. Dieß iſt in keiner Weiſe komiſch — dieß iſt reine und einfache Dummheit. Es iſt klar, daß ein ſolches Textbuch noch kaum dem litterariſchen Werth des Turco in Italia und der Italiana in Algieri gleichkommt — wo — in einem wie der andern — der gänzliche Mangel an Geiſt und geſundem Menſchenverſtand durch das Uebermaaß ſelbſt der Ausgelaſſenheit, durch einen Luxus ſtarker Uebertreibungen und burlesker Caricaturen aufgewogen wird, die die Roſſini'ſche Muſik und Zamboni's Spiel für uns Petersburger Muſikliebhaber ergötzlicher zu machen wußte, als es aller Aufwand von Geiſt kaum im Stande geweſen ſeyn dürfte.

In Cosi fan tutte findet ſich nichts ſelbſt Derartiges vor. Die ganze Komik des Stücks beruht auf einem jungen Mädchen, Despina, der Kammerjungfer der beiden Damen, die als Doctor und Notar erſcheint und die ihre, ſtets mit Taubheit und Blindheit geſchlagene Herrſchaft nicht verfehlt, für einen wirklichen Doctor und Notar zu halten. Ein junges Mädchen als Pillendreher und Rechtsverdreher verkleidet: — warum ſollte man nicht ein Kraftſtück der Dummheit eben ſo aufrichtig bewundern, als man ein Kraftſtück des Genie's bewundert! — Der Doctor und der Notar lagen im Plan des

Textdichters . . . Gut! — was war aber dann natürlicher, als Don Alphonso den Philosophen mit dieser, seiner Philosophie und der lateinischen Sentenzen, die er zum Besten giebt, so würdigen Doppel-Rolle oder — besser gesagt — Doppel-Charge zu belehnen. Eine so einfache Abänderung würde von offenbarem Vortheile gewesen seyn. Erstens hätte die Substitution eines Mannes — statt eines Frauenzimmers in männlicher Verkleidung — die äußere Illusion gerettet, ohne welche kein Effect auf dem Theater möglich ist; zweitens hätte dann der Doctor Gelegenheit gehabt, sich mehr, als es geschieht — und als komischer Sänger und Schauspieler — zu zeigen. Die ganze Oper würde dadurch gewonnen haben. Wir wissen Alle, welch' ein lächerliches und armseliges Schauspiel in der ernsthaften Oper ein Frauenzimmer mit Schnurrbart, den Helm auf dem Kopfe und den Schild im Arm — abgiebt. Zum mindesten ist hier eine musikalische Ausgleichung der dramatischen Ungereimtheit vorhanden. Man hört Contra-Alt-Arien; oft sehr schöne, sehr gesangreiche und vortrefflich vorgetragene Arien; aber ein, in eine Doctor-Perrücke eingemummtes Frauenzimmer ist für die komische Oper völlig untauglich. Die hohen Stimmen eignen sich wenig zur musikalischen Komik und die niedrig komischen Uebertreibungen passen eben so wenig zum Spiel der Schauspielerinnen.

Wenden wir uns zu den Charakteren des Stücks, wenn anders Charaktere darin sind. Es enthält zuvörderst einige, die der Textdichter in zwei Exemplare zusammengezogen hat: Fernando und Guglielmo, Fiordiligi und Dorabella sind in der That doppelt; — Doubletten einer und derselben Individualität. Dieses aus zwei Männern und zwei Frauenzimmern bestehende Personalverhältniß verknüpft, schreitet vor, verwikkelt und entwickelt sich mit solcher Regelmäßigkeit und Symmetrie, daß die Scenen ad hoc keine geringe Aehnlichkeit mit den Figuren eines Contretanzes darbieten. Hier auf der einen Linie sieht man die Herren, auf der entgegengesetzten Linie die

Damen. Zwei Texte reichen unveränderlich zum Bedarf der vier Perſonen aus. Es ſind dieß die Enſembleſtücke. Da hat ein Paar, Mann und Frau, ſo eben ein Pas de deux ausgeführt, während das andere Paar, das eben dasſelbe Pas de deux ausführen ſoll, hinter der Couliſſe abwartet, bis an ihm die Reihe ſeyn wird. (Die Duetten zwiſchen verſchiedenen Stimmlagen und mit zwei Texten.) Weiterhin die Männer allein, noch ſpäter auch die Frauen allein, nicht mehr einander gegenüber, ſondern neben einander, d. h. Duetten nach denſelben Textworten ſingend.

Nach beendigtem Tanze bieten die Herren ihren Damen die Hand und die Damen nehmen die Hand ihrer Ritter, um ſich von ihnen auf ihre Plätze zurück geleiten zu laſſen. In der That, die vier Perſonen ſind ſo trefflich charakteriſirt, daß — wenn man Fiordiligi in die Kleider Dorabella's ſteckte, aus der ältern die jüngere würde und vice versa — und daß, wenn Fernando ſeinen blonden Schnurrbart gegen den ſchwarzen Bart Guglielmo's vertauſchte, wenig fehlen dürfte, daß er nicht auch die Seele mit ſeinem Kameraden ausgetauſcht hätte. Es giebt alſo darin keine einfachen Eigenthümlichkeiten, als der Philoſoph und Despina. Erſterer iſt als lyriſcher Charakter ganz ohne alle Bedeutung, die andere hängt mit dem Drama nur mittelſt der erwähnten abgeſchmackten Verkleidungen zuſammen; alle beide jedoch empfehlen ſich dadurch, daß ſie wenigſtens ein Jedes eine eigene Seele und einen eigenen Willen haben und ferner, weil ſie der Schlußnagel des Stücks ſind. Dem vereinten Genie des Philoſophen und der Joſe — deren Bündniß muſikaliſch ein drittes Paar bildet und zu ſechsſtimmigen Enſemble's Anlaß giebt — verdanken wir es, daß hie und da es etwas Handlung und Abwechſelung giebt. Daß dieſe Abwechſelung durch verkehrte Triebfedern hervorgebracht iſt und die Handlung gegen alle Wahrſcheinlichkeit verſtößt, verſchlägt nichts; genug, ſie haben das Ver-

lett und die beiden Finale's — Mozart's Triumph und die Abſolution des Dichters — zu Wege gebracht.

Das Buch enthielt, wie man ſieht, weder gehörigen Menſchenverſtand noch wirkliche Handlung, weder Leidenſchaften noch Charaktere, noch ſelbſt komiſche Momente, die die Möglichkeit dargeboten hätten, ſie ſo unterhaltend zu machen, als die gewöhnlichſten Uebertreibungen der italieniſchen Oper es ſind. Purer blanker und hohler Unſinn, das abſolute Nichts für den Componiſten. Worauf denn ſollte er ſein muſikaliſches Gebäude aufführen? Figaro enthielt wenig lyriſchen Stoff, aber viel Geiſt und in Ermangelung des ſentimentalen Elements unterließ der Geiſt nicht, einem Tondichter — der damit ſo reich ausgeſtattet war, wie Mozart — koſtbare Hülfsmittel an die Hand zu geben. In Cosi fan tutte war von Geiſt auch nicht eine Spur und von Empfindung noch weit weniger, als im Figaro, weil die Liebe darin wie ein fortwährender Betrug, wie eine kraſſe Ironie behandelt wird und weil — außer der Liebe — keine andere Leidenſchaft darin zum Vorſchein kommt. Es iſt klar, daß, wenn Mozart bei dieſem Text hätte mit der gewiſſenhaften Achtung, die er der Arbeit ſeiner Dichter ſo gern einzuräumen pflegte, verfahren wollen, wenn er vor Allem nach dramatiſcher Wahrheit geſtrebt hätte in einem Drama, wo Alles voller Falſchheit war — von zwei Dingen Eins geſchehen wäre. Mozart würde das Gedicht als unmuſikaliſch erkannt und es aufgegeben — oder auch er hätte ſchlechte Muſik — eine Partitur ohne Geiſt und Leben zuſammen ſchreiben müſſen, was eine andere Unmöglichkeit für ihn war. In dieſes doppelhakige Dilemma eingekeilt, that unſer Held aus Nothwendigkeit, was die italieniſchen Componiſten aus Gewohnheit und aus Syſtem thun. Er behandelte den Text flüchtig und ſchien zuweilen ihn gänzlich zu vergeſſen. Gleichwohl müſſen wir ſagen, daß die häufigen Abweichungen vom poetiſchen Sinn oder vielmehr Unſinn in Cosi fan tutte nicht zu der Gattung der, Roſſin

und ſeinen Nachahmern ſo oft vorgeworfenen Widerſinnigkeiten gehören. In den Opern der neuen italieniſchen Schule finden ſich eine Menge von Tonſtücken, die mit der Situation im Widerſpruch ſtehen, die geradezu das Gegentheil von dem, was die Worte andeuten, ſagen z. B.: luſtige Cabaletten auf ein Todesurtheil, ein Gebet zum Gott Iſraels mit der Haltung einer ſchmachtenden Liebesklage; oder wohl auch eine Sündfluth von Rouladen, die ſich in Thränenbächen auf dem Leichnam eines jungen geliebten Gatten ergießt ꝛc. ꝛc. ꝛc. Nein, nie wird der Text von Così fan tutte auf dieſe Weiſe parodirt. Die Muſik ſtimmt freilich nicht immer mit dem Geiſt der Situationen und den Gefühlen der handelnden Perſonen, *ſo wie ſie der Textdichter aufgefaßt hat* überein, aber ſie ſtraft ſie niemals förmlich Lügen; ſie giebt ihnen nur eine verſchiedene, ungleich zartere, mannigfaltigere, mehr dramatiſche und mehr lyriſche, jedoch — ſtreng genommen — mit den poſitiven Andeutungen des Sujets ebenfalls vereinbare Auslegung.

Ich meine: die erſte Sorge des Componiſten war, von Rechts wegen, darauf gerichtet, die Doubletten-Perſonen zu entdoppeln. Unter ſeiner Feder iſt Fernando ein anderer Menſch als Guglielmo, Dorabella eine von ihrer ältern Gefährtin ſehr verſchiedene Perſönlichkeit geworden. Der Baryton, man hört es wohl, nimmt die Sache ſehr philoſophiſch und ſelbſt von der luſtigen Seite. Er fügt ſich mit guter Manier in die Grundſätze Alphonſo's und die Prüfung iſt für ihn nur ein Spiel. Der ſcherzhafte Ton behält in Allem, was er — ſey's *allein* oder *mit Dorabella* — ſingt, die Oberhand. Ganz anders verhält ſich's mit dem Tenor, der zugleich leidenſchaftlich und flüchtig, eiferſüchtig und ſchwärmeriſch — demzufolge ein ganz und gar muſikaliſches Weſen — iſt. Der Verrath ſeiner Geliebten ergreift ihn tief und uns mit. „Io sento che ancora quest' alma t'adora"; welche ergreifende Melodie, welche ächte Leidenſchaft! Ja, doch

andere Melodieen in dem Duett: „Fra gli amplessi", welches nach dieſer Arie folgt, bezeugen gleichfalls, daß Fernando, in der Rolle des Verführers ſelber der Macht der Verführung unterliegend, nicht mehr an die verlorne Wette denkt. Weit davon entfernt, wünſcht er ſich Glück zu einem Unglück, das ihm ſo ſüßen Troſt verſchafft; er macht Anſtalten, ſo herzlich Fiordiligi zu lieben, wie er die andere geliebt hatte. Dieſe Scene iſt nicht die einzige, wo Mozart die Wahrheit der Empfindung wiedergegeben hat, ſtatt immer deren Parodie — wie es der Text verlangte. In wie mannigfacher Hinſicht würde das Werk nicht gewonnen haben, wenn dieſe innere Modification der Charaktere auf die Begebenheiten des Stückes ſelbſt ſich hätte erſtrecken können. Es wäre ein anderes Drama aus der Partitur hervorgegangen. Indem die jungen Leute ihre Geliebten in die Schlingen fallen laſſen, fallen ſie ſelbſt mit ihnen hinein. Da das Unrecht auf beiden Seiten, ſo iſt auch die Nothwendigkeit der Verzeihung ſtillſchweigend bedingt. Man muß geſtehen, daß hier ein Mißgriff bei den urſprünglichen Wahlen ſtattgefunden hat; daß die Seconda Donna für den Baryton geſchaffen und daß der Himmel, in Uebereinſtimmung mit den Erforderniſſen der Muſik, dem Tenor die Prima Donna vorbeſtimmte; der Philoſoph erntet Dank und Lohn ein für den großen Dienſt, den er der Menſchheit geleiſtet hat und die Prüfung läuft auf einen freundſchaftlichen Tauſch unter den Freiern ab. Die Oper heißt nicht mehr Coſi fan tutte, ſondern Coſi fan tutti, was zwar immer ein Gemeinplatz, ein ſchlechtes Sprüchwort iſt, das aber doch auf eine minder alberne — wo nicht minder abgeſchmackte — Weiſe hätte dramatiſirt und mit einem Schluß hätte verſehen werden können, der nicht durch ſeine unglaubliche Plattheit das ganze Stück verdorben hätte.

Eben ſo wie ihre Liebhaber unterſcheiden ſich die jungen Mädchen in der Muſik durch geſchickt vertheilte Nüancen und geiſtreiche Contraſte. Hinſichtlich Fiordiligi's iſt Mozart bis

zu einem gewiſſen Punkte in die Auffaſſung des Textdichters eingegangen. Er hat die Prima Donna mit einer gewiſſen umſtändlichen Würde behandelt, die augenſcheinlich nur Perſifflage iſt. Ihre, nach dem Muſter der alten italieniſchen Bravourarien zugeſchnittenen Arien haben noch heute das Verdienſt, ſich in ihren, lauter Prahlerei und eitles Gepränge darlegenden Formen, der gezierten Rede der Prüderie und Koketterie trefflich anzuſchmiegen. Man höre dieſe ſtolze, ſtets auf ihren erhabenen Grundſätzen ſich herumtummelnde Prinzeſſin, die ſich unter Drommeten- und Trompetenklang als eine unüberwindliche Feſtung, als ein Gibraltar der Treue ankündigt. Come scoglio immota resto. Man höre, wie dieſe hohe Stimme ſich über Gebühr anſtrengt, um die, dem Contra-Alt vorbehaltenen Chorden zu erreichen, eben dadurch ihren Mangel an Tiefe kundgebend; wie ſie ferner von dort in einem Satz zum entgegengeſetzten Extrem der Stimmlage überſpringt, dann in prunkenden Rouladen ſich aufbläht; wie endlich ſie zu ſagen ſcheint: Seht, das bin ich und das kann ich — ſchnell zu meinen Füßen, Sklaven! Die Kokette dünkt ſich erhaben, wo ſie an's Lächerliche ſtreift. Die andere Schweſter iſt von einer ganz andern Complexion; ſchnell Feuer fangend, hält ſie wenig am Ceremoniell der erſten Annäherungen; flatterhaft, doch aufrichtig und harmlos, ein Mädchen, das herzhaft liebt, ſobald ſie einmal liebt; mit einem Wort: eine jener italieniſchen Donnen, die ihren Portier beauftragen, den Freunden des Hauſes zu ſagen: Signora nimmt heute, morgen, die ganze Woche Niemand an — Signora iſt verliebt. Bei dieſen vortrefflichen Eigenſchaften ſingt Dorabella — ſie ſey betrübt oder heiter — immer wahr. Sie verhehlt nicht — wie glücklich ſie iſt — in dem halb ſentimentalen halb ſchäfernden Duett: „Il core vi dono"; eben ſo wie ſie ihre Schmerzen und Thränen unverhohlen kundgiebt — in der Arie „Smanie implacabili", einer der ſchönſten, wenn nicht die ſchönſte des Werks. — Auf dieſe Weiſe

hat Mozart zwei Paar Gliederpuppen in vier lebendige Gestalten umgewandelt.

Sehen wir jetzt, was er für Don Alphonso und seine Verbündete Donna Despina gethan hat. Der Philosoph hatte, in einer komischen Oper, den nämlichen Fehler des Figaro: — den Fehler, der Vernünftige oder der dafür Geltende des Stücks zu seyn, und den noch gewichtigeren Uebelstand, bei den Ereignissen nur durch die, von ihm veranlaßte Wette betheiligt zu seyn. Der Textdichter hat ihm zwei Arien-Texte gegeben, die seiner lyrisch-dramatischen Nichtigkeit nicht abzuhelfen vermochten, weil sie nicht die moralische Tiefe des Individuums berühren. Es sind dieß zwei sehr kurze Cavatinen, denen Mozart nur das Quartett zur Begleitung gegeben, und über die wir nichts weiter zu sagen haben, als daß die eine in F-moll, die andere in C-dur, und daß die letztere epigrammatisch — wie ein Vaudeville-Vers — zugespitzt ist, jedoch wohl verstanden, musikalisch epigrammatisch. Als Alphonso zu den Liebenden gesagt hat: — Ripetete con me: Così fan tutte, — wiederholen alle Drei im Chor das Anathem-Sprüchwort in einem langsamen Tempo und in einzelnen Akkorden, die auf einer auch sehr originellen und geistreichen Kirchencadenz endigen. Was giebt es wohl Erbaulicheres, als die, in seinem Titel zusammengefaßte Moral des Stücks. Mußte dieß nicht mit schweren Pfundnoten in das Gedächtniß der Zuhörer eingegraben werden? — In Ermangelung eines besondern Rahmen, um Alphonso's Züge darein zu fassen, hat ihn der Tondichter in den Ensemblestücken durch einige humoristische Pinselstriche sehr glücklich charakterisirt. Das erste Quintett, das Sextett und die Finale's erheben den Philosophen, dem Text zum Trotz, zu dem Rang einer, nach der Natur copirten Individualität. Ohne Zweifel ist man in der Welt — und wir sprechen von der „großen Welt" — einigen von jener Sorte alter Männer begegnet, die sich den Frauen und den jungen Leuten, deren gewöhnliche Gesellschaft

ſie ausmachen, angenehm und nützlich zu machen wiſſen; die, überreich an ſpaßhaften Kernſprüchen, Orakel der Boudoir's, Berather der jungen Thoren, doch ſelber alte und lächerliche Narren ſind, welche die Lehrſprüche einer erzwungenen Weisheit eitel zur Schau tragen, und den Wein ſauer ſchelten, dabei aber lüſtern nach den Trauben ſchielen. Alphonſo gehört zu dieſer ergötzlichen Abart des menſchlichen Geſchlechts, über welche man noch mehr losziehen würde, als über jugendlich entzündliche Greiſe, wenn dieſe — aus dem Grunde ſelbſt, daß ſie zu Nichts taugen, — zuweilen nothwendigen Weſen nicht in der Regel ſarkaſtiſchen Geiſtes und ſchnell mit der Antwort bei der Hand wären. Man begreift, daß ein ſolcher Charakter vielmehr in das geſprochene, als in das geſungene Luſtſpiel gehört; indeſſen hat Mozart einige Züge davon mit viel Geiſt und Gewandtheit erfaßt, unter andern die Zuverſicht und den leichtfertig dogmatiſchen Ton unſers Doctors der tollen Streiche, was in der Phraſe des erſten Quintetts ausgedrückt iſt („Saldo amico, finem lauda!"). Im Allgemeinen athmet die Partie Alphonſo's in den dramatiſchen Scenen eine verhaltene Schadenfreude, die von trefflicher komiſcher Wirkung iſt. Iſt es das Behagen, das aus einer Myſtification für den erwächſt der ſie erfindet und leitet, oder aber iſt es das wahre Vergnügen des Weiſen, der ſich an den beiden Paaren dafür rächt, daß er ſelbſt nicht mehr weder jung noch liebenswürdig iſt? — Der Text giebt hierüber keine Auskunft. Wir können alſo eine oder die andere Auslegung oder alle beide zuſammen annehmen.

Die meiſten unſerer Bemerkungen über den Philoſophen werden ſich eben ſowohl auf Deſpina anwenden laſſen.

Dieſe hat eben ſo wenig irgend ein perſönliches und directes Intereſſe an den Ereigniſſen des Drama's; aber ſie iſt mit einem Zofen-Charakter, mit einem zur Intrigue ſich hinneigenden Geiſte begabt, der ſich in ſeinen Machinationen gefällt, eine, der tückiſchen Schadenfreude des Alten entgegen-

geſetzte jugendlich weibliche Schadenfreude; endlich hat ſie auch, wie ihr Partner, in den vielſtimmigen Scenen eine große lyriſche Wichtigkeit. Deſpina's Arien, zwei an der Zahl, beſtehen in bloßen Lückenbüßer-Texten, wie man dieſe in einer Maſſe italieniſcher und deutſcher Opern antrifft: alltägliche und ſchaale Reflexionen, die der Componiſt genöthigt iſt, nach den Kräften der letzten Fächer einzurichten: immer eine verdrießliche und ſelbſt in Verlegenheit ſetzende Aufgabe. Was ſoll man mit Worten anfangen, die *nichts ſagen* — für Sänger, die *kaum ſingen* und für ein Auditorium, das *nicht hört*?

Wahrlich, ich habe immer Mitleid mit der Situation einer armen zweiten oder dritten Sängerin gehabt, wenn das Vorſpiel ihrer Nummer anfing. Mir iſt's, als ſehe ich ſie noch, die Unglückſeelige, wie ſie mit majeſtätiſchen Schritten die Bretter mißt, ohne gehen und ſtehen zu können; oder wohl auch unbeweglich und unſchlüſſig, welche Hand ſie wohl zuerſt erheben ſoll, die Augen wie bittend zum Himmel gewandt, ihr nur ein wenig, ein ganz klein wenig Stimme zu beſcheren, dann dieſelben Augen mit einem flehenden Ausdruck wieder dem Dirigenten zuwendend, als ob die Battute des Directors für ſie ſingen könnte.

Man dürfte, wir wiederholen es, ſchwerlich umhin können, ſolche Opfer nicht zu beklagen; aber eben ſo ſchwer dürfte es ſeyn, ſich der anſteckenden Heiterkeit zu erwehren, die ſich des Publikums beim Nahen des Opfers ſtets bemächtigt. Man lacht; und fragt man, warum — ſo gebe ich zur Antwort, weil die Maëstri ſelten für eine untergeordnete Sängerin zu ſchreiben oder ſich — mit andern Worten — ohne Stimmen zu behelfen wiſſen. Dieß iſt auch nicht leicht, wird man entgegnen. *Leicht* nicht, aber *möglich*, wofür die Arien der Deſpina, die Niemand ein zweideutiges Lächeln abnöthigen und ſo ziemlich aller Welt gefallen werden, als Beleg dienen. Sie haben alle beide gleiches Tempo Allegretto,

denſelben Tact: einen ſehr beſtimmten $^6/_8$ und den nämlichen Charakter von Leichtſinn und Schelmerei, ſehr fließende, ſehr klare und beſonders ſehr faßliche Muſik, ſowohl für die Sängerin und das Orcheſter, als für die Liebhaber, die die Gewohnheit haben, an der Aufführung werkthätig Theil zu nehmen; die einen, indem ſie die Melodie trällern, die andern, indem ſie einfach den Takt dazu ſchlagen — — Könnte es darin etwas Leichteres geben, als die Arien der „bella Despinetta," ſo dürften es die des Barytons Guglielmo ſeyn; doch hier, geſtehen wir, ſtreift die Leichtigkeit an Trivialität. Solche Nummern, wie „Donne mie la fate a tanti"; und „Non siate ritrosi," erſcheinen ſelbſt in der komiſchen Oper von einem zu dürftigen Geſangſtyl.

Zwei Arien, deren wir ſchon Erwähnung gethan: „Smanie implacabili" und „Io sento che ancora" ſind nach meiner Meinung die einzigen wahrhaft ſchönen in Così fan tutte. Sie waren die einzigen, deren Text dem Componiſten einen erträglichen lyriſchen Stoff lieferte. Die erſte drückt den Schmerz Dorabella's über die Abreiſe Fernando's, ihrer erſten Liebe aus, was ſehr natürlich iſt, da noch Niemand Zeit gehabt hatte, ſie zu tröſten. Dieſe Arie iſt in Es-dur, Allegro agitato $^6/_8$, voll Ausdruck und Adel, feurig declamirt, vortrefflich modulirt und zeichnet ſich außerdem durch einige auserleſene dialogiſche Wendungen zwiſchen der Singſtimme und der, in der Octave durch den Fagott verdoppelten Flöte aus. In der andern, durch ein wundervolles inſtrumentirtes Recitativ eingeleiteten Arie ſehen wir Fernando die Untreue dieſer nämlichen Dorabella beweinen, was nicht minder natürlich iſt. „Io sento che ancora quest' alma l'adora; io sento per essa le voci d'amor. Oh, darauf mußte Mozart ſich verſtehen; Dieß auch nur konnte ihm einen ſo innigen, ſo leidenſchaftlichen und zärtlichen Geſang eingeben. Es geht eine ganze innere Umwandlung vor, die Liebe hat über die gerechteſten, durch die ihr angethane Unbill erzeugten Em-

pfindlichkeiten obgeſiegt, als jene, zuerſt in Es-dur und in Begleitung der Clarinette vernommenen, leidenſchaftlichen Phraſen unvermuthet und in C wiederkehren, und ihnen die, dießmal mit der Ausführung betrauten Oboen ein neues, zu dem Glanz der neuen Tonart paſſendes Colorit verleihen. Maëstro caro! Du haſt vielleicht es eben ſo, wie Viele von uns, erfahren, wie ſehr der Verrath eines geliebten Weibes ihr neue und unwiderſtehliche Reize verleiht, und wie man lieber ſein Leben für ſie hingeben möchte, in jenen fürchterlichen Augenblicken, wo man ernſtlich mit ſich zu Rathe geht, ob man ihr nicht das ihrige entreißen ſolle.

Die andern Arien der Oper, im Allgemeinen anſprechend und ſingbar, erſcheinen mehr oder minder ſchwach im Ausdruck und erheben ſich faſt nur durch die Inſtrumentation über den italieniſchen Muſikſtyl, der vor Roſſini gang und gäbe war.

Dieſer Styl herrſcht ebenfalls in den Duetten der Oper, doch bricht in einigen die Klaue des Löwen mehr hindurch. So hat z. B. „Ah guarda sorella“ eine ganz Mozartiſche Idee aufzuweiſen.

Dorabella — die Intervalle des Dreiklangs A-dur aufſteigend, gelangt zum hohen E, das ſie neun Takte lang aushält, während welcher Fiordiligi dazu einen, auf die tiefen Chorden der Stimmlage gebauten Contrapunkt ausführt. Unmittelbar darauf wiederholt ſich die Periode mit Umkehrung der Partieen; da jedoch Fiordiligi um eine Quarte höher angefangen hat, ſo gelangt ſie auf demſelben Wege zum hohen A, was die Lage des Contrapunkts um eben ſo viel erhöht und den Ton D herbei führt. Der erſte Sopran berührt auf dieſe Weiſe die Gränzen der doppelten Octave von A zu A, während der zweite fortwährend die Mittellage behauptet. So einfach die Combination auf dem Papier erſcheint, ſo aufſchäumend, zierlich, originell und voller Kühnheit iſt der, dadurch erzielte Effect. Gut ausgeführt, kann dieſe Stelle nie verfehlen, die Zuhörer zu elektriſiren. Ohne irgend eine mu-

ſikaliſche Ider von gleich ausgezeichnetem Range darzubieten, feſſelt das große Duett des Tenors und der Prima Donna das Ohr durch den Zauber ſeines Ausdrucks und die Süßigkeit ſeiner ächt italieniſchen Melodieen. Wir erinnern an das Solo des Tenor's: „ed intanto di dolore meschinello io mi morrò," dieſen Mollgeſang, der ſo trefflich die Worte wiedergiebt, deren er entbehren könnte, und die rührende Antwort auf dem Intervall der verminderten Septime: „cedi o cara" und dieſe Trunkenheit der Leidenſchaft, die im Maggiore des Larghetto $^2/_4$ unaufhaltſam überſchäumt, endlich die wollüſtige Hingebung, die der Charakter des letzten Tempo-Andante; wenn der Widerſtand erſtirbt und die ſich immer enger umſchlingenden Stimmen abwechſelnd in Terzengängen und in mit Fiorituren verzierten Nachahmungen den leidenſchaftlichen Taumel des „Abbracciamci o caro bene" ſchildern. Zur Vollendung der Situation brauchte Mozart nicht zu dem Reizmittel einer Cabalette ſeine Zuflucht zu nehmen. Er hat mit einer vollſtändigen und verlängerten Verzückung — Herz an Herz und Mund an Mund — wie die Natur ſelber verfährt, geſchloſſen. Die Muſik iſt hier nichts Anderes, als die beredte Pantomime der Wirklichkeit in dergleichen Fällen.

Bei Durchſicht der Enſembleſtücke findet man die einen ziemlich mittelmäßig, andere wieder nehmen die volle Bewunderung des Leſers oder des Zuhörers in Anſpruch. Das Libretto giebt uns über dieſen Unterſchied Aufſchluß. Die ſchwachen Nummern ſind diejenigen, welche der bloßen — ſogenannten — Converſation zur Begleitung dienen — der abgeſchmackteſten Converſation, die man ſich denken kann. So haben wir gleich zu Anfang drei hintereinander folgende Terzette zwiſchen den nämlichen Perſonen, was ſchon ein Uebelſtand iſt, den der Componiſt hätte vermeiden müſſen. Er hat es nicht gethan. Doch das Schlimmſte dabei iſt, daß alle drei Nummern, eben ſo wie das, ſie von einander trennende Recitativ ſich über einen ſehr froſtigen und ſehr armſeligen

Streit verbreiten. „Unſere Schönen werden uns treu bleiben" — „Nein, ſie werden euch nicht treu bleiben" — „Wohlan, laßt uns wetten" — „Wohlan, ich wette" — Ei, zum Henker, was ſoll mir das — mag Mozart gedacht haben. — Die großen Schönheiten des Werkes hingegen ſind faſt alle in die dramatiſchen Scenen, in die Quintette, das Sextett und in die Finale's gelegt. Hier handelte es ſich nicht mehr darum, den genauen, ungefähren oder Nebenſinn der Worte, die keinen, der Muſik zugänglichen (Sinn) enthielten, wiederzugeben — hier gab es nur Situationen, Abwechſelung, einen motivirten und betheiligten Willen, einen zu erreichenden Zweck, mit einem Wort: eine fortſchreitende Handlung, welche — abgeſehen von der Unzweckmäßigkeit der zu ihrer Ausfüllung angewandten Mittel — im Uebrigen nicht verfehlte, dem Componiſten häufige günſtige Momente an die Hand zu geben. Zum Beiſpiel das Sextett. Die Liebhaber treffen nach ihrer Verkleidung mit Deſpina, welche mit im Complott iſt, zuſammen. Man zieht ſie auf, wegen ihrer lächerlichen, türkiſchen oder wallachiſchen Vermummung. Darüber erſcheinen die jungen Damen, welche darüber große Entrüſtung an den Tag legen, ihr Kammermädchen auf der Straße ſich mit ſolchen Leuten beluſtigen zu ſehen, während ſie ſelber, die Herrinnen, in Betrübniß und Thränen aufgelöſt ſind. Die Fremden entſchuldigen ſich bei den Damen, daß ſie nur deßhalb aus fernem Land hergekommen wären, um zu ihren ſchönen Füßen ſich als Anbeter ihrer hohen Vorzüge zu erklären. Die Rechtfertigung wird, wie ſie es verdient, aufgenommen. Der Zorn der Damen legt ſich bedeutend in der Muſik, d. h. in der Wirklichkeit, ſteigert ſich jedoch in Worten, in einem für Neulinge erſchreckenden Verhältniſſe. Unſere Offiziere — wie es ſcheint Neulinge — ſtimmen ſchon Siegeshymnen an, während Deſpina und der Philoſoph in einem „à parte" ungleich richtigere Betrachtungen über dieſe Schauſtellung der Entrüſtung anſtellen: „Mi da un poco di sospetto

quella rabbia, quel furor.“ Da dieß Alles, wie man ſieht, ſo ziemlich muſikaliſch, ſo iſt das Sextett eine, an Schönheiten reiche, in Melodie und Harmonie und als dramatiſche Scene vortreffliche Compoſition geworden. Das Finale des erſten Acts war noch muſikaliſcher. Im Sextett von allen Seiten zurückgeſchlagen, erſinnen die Verbündeten einen neuen entſcheidendern Angriffsplan. Fernando und Guglielmo erſcheinen bei ihren Damen, um in der Eigenſchaft von lebensüberdrüßigen, nach der andern Welt ſteuernden Wanderern die Gunſt des letzten Lebewohls zu erflehen. Sie haben Arſenik genommen — ſie ſind dem Tode nah — ſie ſterben. Große Beſtürzung. Der Doctor eilt herbei, magnetiſirt die Sterbenden, errettet ſie vom Tode, und kaum wieder erſtanden, erbitten ſie ſich einen Kuß zur völligen Geneſung. Der Doctor verordnet den Kuß als Herzſtärkung, Alphonſo fordert ſie im Namen der Barmherzigkeit dazu auf; doch die Damen ſind der Meinung, daß der rechte Augenblick zur Barmherzigkeit noch nicht gekommen iſt, weil die ächte Barmherzigkeit immer ohne Zeugen ausgeübt wird. Sie ſetzen ſich alſo und nach beſten Kräften wieder in Zorn. Während ſie ſich in eitel Verwünſchungen und Drohungen auslaſſen, ſchicken die Andern inbrünſtige Wünſche zum Himmel, daß dieß ſchöne Zornfeuer ſich nicht bald in verliebte Gluth umwandeln möge. Der Vorhang fällt.

Mozart iſt in dieſem Finale ganz den Intentionen des Textbuches gefolgt, ungeachtet der ſehr erheblichen Schwierigkeit, die es, ihnen nachzukommen, verurſachte. Die Miſchung von Empfindſamkeit und Ironie, von Wahrheit und Trug, von Ziererei und Liebe, von unverſtelltem, auf der einen Seite zum Vorſchein kommenden Schrecken, und von einer mühſam unterdrückten Lachluſt auf der andern: — lauter Dinge, die in derartigen Situationen nothwendig vorkommen mußten — die Muſik hat ſie mittelſt eines Grundtons von, über dem Ganzen ſchwebender, köſtlicher Laune vereinigt und mit einander verſchmolzen. Nie

vielleicht verbarg ſich die Gediegenheit der Mozart'ſchen Arbeit unter ſo viele Anmuth, nie iſt die Manier des Componiſten blumenreicher und einſchmeichelnder geweſen. Wenig Declamation und viel Geſang, von jener Melodie, welche wie die Milch und der Honig der antiken Metaphern dahin fließt, Begleitungen, die mit einer Feenhand über den Accord geſtickt ſind, eine unerſchöpfliche Euphonie, Glanz, Feuer und überall ein deutlicher und faßlicher Sinn. Beinah Roſſini'ſche Muſik. Ja, doch folgt dieſe wollüſtige Muſik, die nur zur Ergötzung der Sinne geſchaffen ſcheint und die man für frei von aller beſtimmten Anwendung halten möchte, darum nicht minder mit einer wunderbaren Fügſamkeit allen Bewegungen, allen Intentionen des Drama's, und wir haben geſehen, wie ſehr verſchieden und verwickelt die Beziehungen der handelnden Perſonen waren. Demzufolge muß darin Ueberlegung, Berechnung, ja ſelbſt graue Theorie in den Finalen und andern analogen Nummern unſerer Oper vorkommen. Allerdings bietet die Oper Alles dieſes und zwar viel davon dar, und keiner von euch Ohr-Sybariten des théatre italien dürfte ſich deſſen vermuthen.') Sehet nur; der polyphone Styl, dieß mißtönende Ungeheuer, welches euren Nerven in den Fugen ſo hart, ſo grauſam zugeſetzt hat, er nähert ſich euch hier mit der gefälligſten Miene von der Welt und einem Schmuck von modernſter Eleganz, ſo zwar, daß, da ihr ihn nicht wieder erkennt, ihr ihm freundſchaftlich die Hand reicht, wie einer Cabalette. Der canoniſche Contrapunkt, dieſer Störenfried eurer muſikaliſchen Freuden — gebt Acht! — hier iſt er, mit ſeinen Schlangenwindungen, ſeinen Vorbereitungen, ſeinen Syncopen, ſeinen Verzögerungen und andern unerquicklichen Dingen, deren Namen ihr nicht kennt. — — Aber beruhigt euch! dießmal wird er euren Ohren keine Dornen, keine rauhen und unverdaulichen Mißklänge mehr darbieten. Euch zu gefallen wird er, der Contrapunkt — ſich in lauter Zucker und Honig verwandeln.

Ich möchte die Aufmerkſamkeit meiner Leſer auf einige Stellen der beiden Finale's lenken, woraus ſie am beſten erſehen werden, wie unſer Held die Wiſſenſchaft populär zu machen wußte, indem er gleichwohl immer klar und ſangbar, verſtändlich und wahr blieb; indem er Mozart den Dramatiker und Mozart den Contrapunktiſten mit den reinſten Ueberlieferungen des italieniſchen Geſangs in Uebereinſtimmung brachte. Wir ſind bei der dritten Section des erſten Finale's: Allegro Es-dur: „Già che a morir vicini sono quei meschinelli. Die ſchon beſiegten, aber ihre Niederlage noch nicht eingeſtehenden jungen Damen befinden ſich in großer Gemüthsbewegung, worein der Anblick von Leuten, die bei ihnen und für ſie ſterben, ſie natürlich verſetzen mußte. Außerdem muß ein ſo außerordentlicher und ſo ſchmeichelhafter Liebesbeweis, wie der Selbſtmord, noch ihr Bedauern und ihren Schreck vergrößern, die Gewiſſensbiſſe, dieſe exemplariſchen Anbeter einigen bloßen Form-Weitläufigkeiten aufgeopfert zu haben. Nach dieſen Betrachtungen war Anlaß vorhanden, quasi tragiſche Saiten zu berühren, mit dem Vorbehalte, ihren Effect durch die Dazwiſchenkunft anderer Perſonen, die eben ſo wenig mehr zu lachen aufgelegt ſind, zu mildern. Die Geigen bewegen ſich in Triolen, und auf dieſer unruhigen Grundlage ſchleudern Dorabella und Fiordiligi die abgebrochenen und edel ausdrucksvollen Phraſen: „Dei che cimento è questo,“ worauf die Liebhaber entgegnen: „Più bella comediola non si potea trovar,“ Phraſen im Buffoſtyl, doch ſehr melodiſch gehalten. Als ſie zur Genüge das Compliment wiederholt haben, das der Textdichter auf dieſe Weiſe ſich ſelber machte, und das der Componiſt ſo viel als möglich rechtfertigt, geht die Modulation in den nächſt liegenden Molllton über. Eine melodiſche Figur kommt im Streichquartett zum Vorſchein. Die Damen fragen ſich erſchrocken, was ſie thun ſollen. Sie prüfen aus der Entfernung die Züge der Sterbenden: „Che figure interessante!“ Sie nähern ſich: Sie berühren

mit zitternder Hand diese schönen Albanesen-Köpfe: „Ha freddissima la testa! Fredda, fredda ancora è questa. Ed il polso? — Io non lo sento.“ Welche interessante Figur! rufen auch wir, beim Anblick des Motivs das Mozart gewählt hat, um diese Fragmente des Dialogs zu verbinden und zu einem vollständigen, zauberischen und einheitvollen Gemälde zu vereinigen. Zur Hälfte in gebundenen und zur Hälfte in gestoßenen Noten, welche einen Pauken-Rhythmus anschlagen, hört man dieses Thema abwechselnd die Stimmen des Instrumental-Quartetts einnehmen, in zwei auseinander fallen (rompre), sich zwischen die Melodie und den Baß vertheilen, endlich sich wieder zusammen finden um im Unisono zu verhauchen. Jede Phrase bringt es uns in modulatorisch neuer Gestalt, doch unter diesen Umwandlungen immer als ein und dasselbe wieder, immer in Thränen aufgelöst, klagend und klopfend, wie es die Singstimmen nach sich reißt und sich selber, wie ohne es zu wollen, den feinsten Nüançen einer Situation, unbestritten der besten und lyrisch dankbarsten der ganzen Oper anschmiegt. Die Scene schließt mit einem vortrefflich gearbeiteten contrapunktischen Vocal-Quartettsatz. Doch da erscheint der weibliche Doctor. G-dur, All° ¾ Rascher Uebergang vom Schmerz zur Hoffnung. Schon das Vorspiel kündigt uns bestimmt die Rettung der Unglücklichen an. Es ist dieß die glänzende Seite der Rolle Despinens, obwohl ein Baß hier ohne Zweifel bessere Dienste geleistet haben würde. Despina, der Doctor bringt nichts als Gemeinplätze zum Vorschein, sie bedient sich melodischer Wendungen, die an Werth den stehenden Phrasen der Umgangssprache: z. B. „Ganz gehorsamster Diener, mein Fürtrefflichster — Allons, meine Damen, Muth gefaßt ꝛc.“ gleich kommen. Doch was dabei sehr merkwürdig, ist, daß diese Gemeinplätze mit Originalität vorgebracht werden. Es giebt nicht einen Einheimling der italienischen Oper, der nicht tausend- und aber tausendmal Phrasen wie: „Non vi affannate, non vi turbate, non vi turbate, non

vi affannate" und ſo fort gehört hätte. Wem alſo den ganz beſondern Reiz zuſchreiben, der in der Periode liegt? Den leichten Verzögerungen, die der Componiſt auf jeden Tact angebracht und der pikanten Harmonie, die dadurch entſteht. Während der darauf folgenden Pauſen bekräftigt das Orcheſter die Ermahnung des Doctors mit Hülfe eines figurirten Baſſes und fühlbarer hervortretender Verzögerungen in den Blasinſtrumenten, ſo daß eine, in ſich ſehr alltägliche Figur durch dieſe Compoſitions-Kunſtgriffe Intereſſe und eine beſondere Bedeutung gewinnt. Wir dürfen Mozart nicht blos im Großen aufſuchen; er giebt ſich uns auch in der kleinſten Einzelheit zu erkennen. Enthüllt uns das Mikroſkop nicht eben ſo erſtaunliche Wunder als der große Frauenhofer'ſche Tubus? — Einige Tacte weiter, offenbart ſich der Verkleidungsſpaß Deſpinens in der Muſik durch zwei Triller-Cadenzen, von denen die letzte ſich zu einer Fermata ausdehnt, und dieſe ſonderbaren Tonfalle, welche die Flöte und Hoboe in der höhern Octave wiederholen, erhalten dadurch nur ein um ſo gravitätiſcheres, perrückenmäßigeres — wie man heut zu Tage ſagen würde — Anſehen.

Die Sterbenden ſchlagen die Augen auf — ſie glauben ſich in den Olymp, zu Pallas oder Aphrodite verſetzt, die ſie beſchwören, zu einfachen Sterblichen zu werden und endlich ihrer Pein ein Ziel zu ſetzen. Den „Göttinnen" kann nichts Erwünſchteres kommen, doch hält ſie noch die Furcht vor dem Gerede der Leute zurück. Andante, Es-dur 4/4 — eine jener köſtlichen, zwiſchen den Singſtimmen ſtattfindenden, wieder auf einen andern, ſehr verſchiedenen Dialog zwiſchen den zwei Orcheſter-Reihen gebauten Converſationen, wie ſie Mozart anzulegen wußte; ein, in drei Stimmenpaare abgetheiltes und hernach von einer Hauptſtimme beherrſchtes Sextett, ein mit allem nur erdenklichen Schmelz der Melodie ausgeſtattetes Tonſtück.

Das letzte Tempo, Allegro, D-dur 4/4 „Da mi un bacio

o mio tesoro" hat, wie das Chor oder vielmehr das Sextett im Don Juan („trema, scelerato") den Vortheil voraus, das Finale, dem es zum Schlußſtein dient, dramatiſch und muſikaliſch zu krönen. Es iſt dieß ein, durch alles Vorhergehende herbeigeführter Ausbruch der Fröhlichkeit, eben ſo wie das andere ein, ebenfalls durch die vorangehenden Scenen vorbereiteter Ausbruch des Haſſes und der Wuth iſt. „Da mi un bacio" iſt der Culminationspunkt einer, in ihrer Steigerung bis zu jenem Grade angelangten Ausgelaſſenheit, wo die gute Laune zu glühender Trunkenheit wird und einen leidenſchaftlichen Charakter annimmt. Leute, die ſich für todt ausgegeben und die, einen Augenblick darauf, ſich einen Kuß ausbitten — haben ihre Rolle vergeſſen — das iſt klar.

Die Lachluſt bemächtigt ſich ihrer und ſie würden nun alles Ernſtes ſterben, wenn ſie ihr nicht frei den Zügel ſchießen ließen. Dieß thun ſie denn auch redlich. Von da an brauchte ſich der Componiſt nicht weiter Zwang anzuthun. Seine, bis dahin durch den Charakter wahrer Empfindſamkeit und der mit den Situationen verknüpften Täuſchung und Ueberliſtung niedergehaltene Begeiſterung kommt nun ohne allen Zwang zum Ausbruch und erhizt ſich bis zur Ueberſchwenglichkeit. Etwas von Don Juan macht ſich in dieſer Muſik fühlbar. Fernando und Guglielmo dringen mit Ungeſtüm — auf dem hohen Tenor-A, auf den Kuß. Dieſe Herren, die in den früheren Scenen den Anſtand beobachtet hatten, vergeſſen ſich hier ganz und gar; ſie glauben ſich in der Wachtſtube. Die Damen, höchlichſt erſtaunt, ſie ſo ſchnell und nur zu gut geheilt zu ſehen und ernſtlich entrüſtet ob ihrer Unverſchämtheit, heißen ſie ihrer Wege gehen: „Disperati attossicati ite al diavolo quanti siete." Und mitten in dieſem Heidenlärm findet Mozart die zerbrochene Feder wieder, mit der er vordem für ſeine Prager Freunde geſchrieben hatte. Er findet ſie wieder und das Papier fängt Feuer unter dem magiſchen Griffel. Wunderbare Geſtalten tauchen auf und drängen ſich in den Linien der Par-

titur; die Singſtimmen machen Miene, als ob ſie aus ihren Klammern heraus — in's Leben ſpringen wollten. Die Inſtrumente ſind wie beſeſſen. Welche Mannigfaltigkeit und welcher Reichthum des melodiſchen Gewebes! Welches Leben! Welches Feuer! Welche Steigerung! Hier bewerkſtelligen kräftige Uniſono's einen überraſchenden Uebergang in eine entfernte Tonart; weiter erheben ſich aufſteigende chromatiſche Gänge wie ein Harmonie-Gebirge auf einem liegenden Baſſe, der ob ſeiner Sklaverei, die ihn immer an dieſelbe Note feſſelt, zu grollen ſcheint; dann, Züge von auserleſener Eleganz (— in Dur und in Moll —) für die beiden erſten Geſangsfächer ein, an den wollüſtigen Kitzel des Roſſinismus ſtreifender Wohlklang, eine hinreißende Beweglichkeit, um den Zuhörer auf ſeinem Stuhle tanzen zu machen, eine nach Herzensluſt hoch aufſchäumende tolle Ausgelaſſenheit; und, als der Taumel den höchſten Grad erreicht, weht uns der Hauch eines Presto an, das uns dieſe ganze Welt wie im Fluge eines Wirbelwindes entführt. Dieſer Styl — er war uns ſchon bekannt — und jener Federkiel war, wie man ſieht, noch in gutem Stande. Mozart hat ſeit der Zeit nie mehr ſich ſeiner bedient, noch irgendwer nach ihm — daß ich wüßte. —

Aermer an Handlung, enthält das Finale des II. Acts vielleicht auch eine mindere Zahl großer muſikaliſcher Schönheiten. Despina beſchleunigt die Zurüſtungen zu einem Feſte, das zur Vermählungsfeier ihrer Herrſchaft ſtattfinden ſoll. Die beiden Paare erſcheinen und nehmen die Glückwünſche eines Chors von Muſikern und Hausleuten an. Es werden die üblichen Toaſte ausgebracht. Alphonſo bringt den Notar herbei, und kaum daß der Heirathscontract zu Ende geleſen, läßt ſich der kriegeriſche Chor der im erſten Act die verſtellte Abreiſe der Liebhaber begleitet hatte, hinter der Couliſſe vernehmen. Er kündigt ihre eben ſo unerwartete als unerwünſchte Rückkehr an. Misericordia! ruft Don Alphonſo. Die Albanier ſtehlen ſich hinweg um ſchleunigſt Kleidung und Schnurrbart zu wechſeln und zur

Entwickelung leider der erbärmlichſten Scene dieſes erbärmlichen Textbuchs wieder bei der Hand zu ſeyn. Und dennoch — welch ein Meiſterſtück — dieſes Finale! Die Gratulationen des Chors, welches mit dem Quartett der Verlobten abwechſelt; das Misericordia des Philoſophen, welches wie der Blitz auf ein Turteltaubenneſt niederfährt; die erneuerten Aengſte der armen Schweſtern, ihre ſo rührende und ſo ſchelmiſche Reue; dann die Art und Weiſe, womit die verrathenen Liebhaber ihre Identität mit den beglückten Liebhabern durch Wiederholung einer Scene aus dem I. Finale und des Motivs: „Il coro vi dono“ (im Duett) darthun, Alles dieß iſt wunderherrlich durch die Muſik wiedergegeben. Das Finale enthält noch zwei Fragmente, die wir nicht mit Stillſchweigen übergehen dürfen. Das erſte iſt ein Larghetto, As-dur ¾, die beiden Paare trinken auf das Vergeſſen der Vergangenheit und auf das Glück der Gegenwart. „E nel tuo, nel mio bicchiero si sommerga ogni pensiero.“ Dieſem, acht Tacte einnehmenden Diſtichon iſt eine vollſtändige, anmuthige und verzierte Melodie unterlegt worden. Fiordiligi ſingt den Vers zuerſt allein, worauf ſie zu einer abweichenden, aber nicht weniger beſtimmt umriſſenen Melodie übergeht, die ſich mit der erſtern, unmittelbar vom Tenor aufgenommenen verbindet. Nach vollendetem Duett ſtimmt Fiordiligi eine dritte Weiſe an; Fernando bemächtigt ſich der zweiten und die Mitwirkung Dorabellens, die alsbald mit der Anfangs-Melodie einſetzt, wandelt das Tonſtück zu einem Terzett um. Neue und letzte contrapunktiſche Evolution. Fiordiligi kehrt zu der zuerſt ihr übertragenen Weiſe zurück, die zweite Melodie geht zu Dorabella über, die dritte zum Tenor, und Guglielmo ſchließt ſich dem Schluß-Vers als Basso parlante an. Daraus entſteht ein Quartett, zu welchem noch zwei Clarinetten und ein Fagott zur Verdoppelung der Singſtimmen hinzutreten, während daß die Geigen, Bratſche und Baß, welche bis dahin allein begleitet hatten, dem Geſange eine, in einzelnen Achteln ſich

bewegende Figur pizzicato entgegenſtellen. Dieſe herrlichen, auf daſſelbe Thema, dieſelbe harmoniſche Grundlage und auf ſtets gleiche rhythmiſche Einſchnitte gebauten, fortſchreitenden Strophen haben in einer Hinſicht den Gang eines Canons, mit dem Unterſchiede, daß in einem Canon die Stimmen nur die Wiederholung oder Nachahmung der einen von der andern ſind. Hier hat man drei, ſcharf unterſchiedene Melodieen und von denen jede in gleichem Grade den Charakter als Hauptſtimme darbietet. Mozart hat keinen der üblichen Kunſtgriffe des contrapunktiſchen Styls zu ihrer Vereinigung angewandt. Da ſind weder Pauſen, noch berechnete Entfernungen, weder Syncopen, noch ſonſt Etwas dergleichen; die Stimmen gehen zuſammen, je nachdem ſie ſich zuſammen finden, und die correlativen Phraſenglieder laſſen ſich gleichzeitig in jeder der Stimmen vernehmen. Dieß iſt ein ſehr merkwürdiger Kraftzug, ſo mit allen Enden ſo verſchiedene Melodieen verflochten zu haben, ohne daß irgend eine zufällige Diſſonanz den Fluß einer — durchſichtig und mild, wie das in den Toaſtgläſern enthaltene Naß dahinfließenden — Harmonie zu trüben käme. Ein rauſchendes Allegro kommt auf der letzten Note der Strophen — As in Gis verwandelt — zum Ausbruch, welches uns wie im Sturm nach E-dur verſetzt. Alphonſo langt mit dem Notar an, und wir bekommen das andere Fragment auf welches ich habe aufmerkſam machen wollen, die Vorleſung des Heirathes-Contracts, eines der einnehmendſten Muſter jenes Begleitungsſtyls, der ein gutes Theil zu Roſſini's Glück beigetragen hat, zu hören. „Per contratto da me fatto se congiunge in matrimonio etc. etc. In Betracht daß derartige Vorleſungen keinen großen Aufwand von Ausdruck, noch beſondere mannigfaltige Modulationen der Stimme erfordern, läßt Mozart Deſpinen auf einer einzigen Note — H —, das zu beſtimmten Zwiſchenräumen mit dem E der oberen Quarte auf den guten Tacttheilen abwechſelt, ſingen. Ein ſchöner Ton! Jerriſſe, Meiſter der Declamation, würde ihn nicht beſſer

getroffen haben! Die Litaney dauert 28 Tacte, ohne Pauſen noch ſonſtige Einſchnitte. Darüber führen die Geigen eine variirende Figur von einnehmendſter Wirkung aus; eine Figur, die in fortſchreitender Ordnung vom Einfachen zum Zuſammengeſetzten übergeht, und deren immer zierlichere und unruhigere Wendungen das ſchelmiſche junge Mädchen unter der komiſchen Maske des Rechtsgelehrten verrathen. Despina — der Notar — giebt der Despina — als Arzt — nichts nach.

Zu den erleſenen Nummern von Così fan tutte müſſen wir noch das Trio im erſten Acte zwiſchen Fiordiligi, Dorabella und Alphonſo zählen. „Soave sia il vento", Andante moderato, E-dur $^4/_4$. Es tritt in der Partitur durch eine romantiſche Färbung und durch einen Beigeſchmack von reiner Muſik, den die übrigen Tonſtücke des Werks nicht vertragen, beſonders hervor. Da Mozart hier eine Natur-Scene anſtatt einer zum Drama gehörigen, zu malen hatte, ſo haben ſich die charakteriſtiſchen Beſonderheiten der Perſonen in der Einheit eines epiſodiſchen Textes: „Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda" verloren. Welcher glückliche Anlaß für einen arpien, mit Proſa überſättigten Tondichter, der in einem kleinen ſchlechten Saal, worin Damen von ziemlich zweideutiger Haltung ſeine Wirthinnen machen, faſt erſtickt. Der Tondichter hat ſich dieſe Gelegenheit, etwas friſche Luft zu ſchöpfen, nicht entgehen laſſen. Er hat ſich in der Abenddämmerung an's Ufer des Stromes begeben und uns in lieblichen Accorden ſeine, lauter Milde, Ruhe, Kühle und Seeluft athmenden Eindrücke wiedergegeben. Alle weſentlichen Vorgänge des Terzetts ſind in die Singſtimmen und in die, ſie wiederholenden Blasinſtrumente gelegt. Die Begleitung wogt, ohne Figuren, in den Geigen; es bewegt ſich kaum in gebundenen Sechszehntheilen. Von Zeit zu Zeit laſſen die Hörner ihre poetiſche Octave in ausgehaltenen Tönen hören. Die Welle iſt ruhig, die Winde ſchlafen; die Natur ruht, nur die Seele des ſpäten Wanderers iſt es, die

mitten im allgemeinen Schweigen ihre Stimme erhebt. Entzückend!

Sprechen wir von der Ouvertüre zu Cosi fan tutte, die in einem ſehr langſamen Tempo, mit einem Oboe-Solo — man kann ſich nichts Majeſtätiſcheres und Feierlicheres denken — anfängt. Ein Eingang zum Lachen. Alles endigt mit einigen magern Accorden, die — Silbe auf Silbe — den Titel des Stücks buchſtabiren, was indeſſen, ohne Alphonſo's Cavatine, wo die nämlichen Noten mit der Unterſchrift: „Cosi fan tutte" — wieder zum Vorſchein kommen, ſchwer zu errathen ſeyn möchte. Jetzt hört das Presto und ſucht — wenn's möglich iſt — jenes leicht dahin gaukelnde Thema im Fluge zu erhaſchen, das zwiſchen den Tonarten herumflattert und ein Inſtrument um das andere mit ſolcher Schnelligkeit und Gewandtheit verläßt, daß das Ohr davon den Effect wie von einer Escamotage empfindet. Es iſt im Munde aller Blasinſtrumente — Jedes hält und Kein's behält es. Vergebens jeder Verſuch, es mit Gewalt oder mit Liſt feſtzuhalten. Es lacht der Schlingen, die man ihm legt; es gleitet über alle Hinderniſſe, wie ein Schrittſchuhläufer über das Eis dahin; es iſt unverwüſtlich, weil es immer luſtig iſt: — der Geiſt des Weibes, nach der Lehre des Textbuches: — die Beſtändigkeit einzig und allein in der Unbeſtändigkeit. Aus dieſem Thema und einer andern lebhaften und heftigen Figur, die unaufhörlich mit dem erſtern abwechſelt, beſteht das ganze Tonſtück. Mit dieſem Material hat ſich die Ouvertüre — ſo zu ſagen — von ſelbſt gemacht. Nach dem Lauf einer Feder geſchrieben, die das Motiv, nach Willkühr ſeiner Laune, vorwärts trieb, hat ſie ſich — von Tonart zu Tonart, von Maggiore zu Minore mit Sylphenleichtigkeit und Koboldsungeſtüm hüpfend, auf den Weg gemacht, ohne einen Augenblick auszuruhen, noch ohne die mindeſte Unterbrechung ihrer Fortdauer zu erfahren, bis zu der nochmaligen Expoſition des wichtigen Sittenſpruchs,

womit das Tempo grave ſich geendigt hatte. Nachdem das Thema auf dieſe Art zweimal in der didaktiſchen Form angekündigt und in der Erzählungsform entwickelt worden, blieb nichts weiter übrig, als einen Schluß oder eine rauſchende Coda zum Aufziehen des Vohangs hinzuzufügen. Wie wir ſchon geſagt, dieſe Arbeit hat dem Meiſter nichts gekoſtet; ſie iſt vermöge eines erſten unwiderſtehlichen Impulſes, folglich ohne Wahl und durch eine Art von Nothwendigkeit zu Stande gekommen. Ja, doch wir haben ebenfalls geſagt, daß die größten Meiſterwerke Mozart's nichts haben, was ſie mehr auszeichnet, als dieſen organiſchen Bau und die Unmöglichkeit, ſie anders, als ſie ſind, abzufaſſen. Nichtsdeſtoweniger will es uns bedünken, als ob in der Ouvertüre zu Cosi fan tutte der Componiſt mit dem Stoff und der Ausführung zu haushälteriſch umgegangen ſey; daß das Motiv und ſeine Hülfsideen zu oft wiederkehren, und daß ſie zuletzt das Ohr in eine leichte Ungeduld verſetzen. Mozart hat darin die Ideen nur wenigen weſentlichen Modificationen unterworfen; er hat ſich begnügt, ſie durch die Modulation und die Klangfarbe der Inſtrumente zu verändern, mit Ausnahme einiger Gänge, wo das zerlegte Thema ſich gegen eine Folge von, nach der Höhe verlegten Syncopen vernehmen läßt. Sie ſind herrlich, dieſe Gänge, die uns oben das Gleichniß mit dem Schrittſchuhläufer zugeführt haben, aber ſie verändern ſich in Hinſicht der Zuſammenſtellungen nicht mehr, als die andern Ideen in ihrer melodiſchen Form. Uebrigens wird man von einem Componiſten, wäre er ſelbſt Mozart, nicht eine Ouvertüre wie die zu Figaro und Don Juan verlangen. Wenn Figaro's Hochzeit und Cosi fan tutte, die beiden dramatiſchen Partituren Mozart's, die die meiſte Aehnlichkeit mit einander haben, verglichen werden ſollten, ſo würden wir uns dahin ausſprechen, daß die erſtere in den Arien unbeſtritten und bei weitem höher ſteht, daß dagegen die zweite dieſen Vorzug in den Enſembleſtücken behauptet, daß die beiderſeitigen Duetten ſich

ziemlich genau das Gleichgewicht halten, und daß im Ganzen es ſich wohl treffen dürfte, daß ein Dilettant die barocke, aber hin und wieder höchſt muſikaliſche Albernheit des einen jener Werke all' dem dramatiſchen und lyriſchen Geiſt des andern vorzöge.

Einer unſerer guten Freunde, der berühmte Violinſpieler und Componiſt Louis Maurer, theilte uns vor langer Zeit mit, daß einige Theater Deutſchlands der Muſik zu Così fan tutte ein neues Textbuch angepaßt hätten. In dieſer Umwandlung iſt aus dem Philoſophen Alphonſo ein Zauberer geworden, und dieſer Zauberer bethört die Augen und wahrſcheinlich auch die Ohren jener Damen, um Situationen Wahrſcheinlichkeit zu verleihen, die deren ſehr wenig beſaßen. Misericordia — würde der Philoſoph wieder, wie im Finale des zweiten Acts rufen. Ich, Don Alphonſo, ein Zauberer, die muſikaliſche Rolle eines emeritirten alten Cicisbeo, wie ich einer bin, zu einem übernatürlichen Einfluß ausgedehnt! (reporté) Oh, meine Herren, ihr wißt nicht, was ihr thut. — Geſtehen wir unſererſeits, daß diejenigen, die einen Zauberer aus unſerm Doctor in der Narrethei, — die die Partitur ungereimt gemacht haben, um das Textbuch zu verbeſſern, ſelbſt keine großen Herenmeiſter waren!

VI.

Die Zauberflöte.

Große Oper in zwei Acten.

Meine Leſer werden ſich der Art von Beziehungen erinnern, die — wie zufolge einer ſtillſchweigenden Uebereinkunft — zwiſchen Mozart und einigen ſeiner vertrauten Freunde entſtanden waren. Von Seiten der Freunde: unaufhörlich wiederholte Anliegen um Gefälligkeiten und Geld; von Mozart's Seite immer dieſelbe Beſchwichtigung dieſer Anliegen, was auch daraus folgen mochte. Ein ſonderbarer, aber von beiden Seiten mit unverbrüchlicher Treue beobachteter Vertrag, und von welchem die Compoſition der Zauberflöte eine redlich gewiſſenhafte Folge war. Schikaneder hatte zu Mozart geſagt: „Schreibt für mein Theater eine Oper im Geſchmack unſers Publikum's; Ihr könnt dabei immerhin die Kenner bedenken, doch die Hauptſache iſt, dem niedern Volk aller Claſſen zu gefallen. Ich übernehme den Text, die Decorationen und das Uebrige, Alles, wie man's heut zu Tage haben will.“ „Ich geh' darauf ein,“ hatte Mozart geantwortet. Dieſe merkwürdige Unterredung wollen wir der Prüfung des Werk's, welches dazu Veranlaſſung gegeben hat, zum Grunde legen.

Indem er einen ſolchen Handel einging, mußte Mozart, ein Mann von Wort, in reichem Maaße das thun, was er immer nur ſpärlich und ſtets mit Widerwillen gethan hatte, da wo ſich's einzig nur um ſeine eigenen Intereſſen handelte. Schikaneder zu Lieb ließ ſich der ariſtokratiſchſte Componiſt ſo weit herab, dem Geſchmack des großen Haufens zu ſchmeicheln — „die langen Ohren" zu kitzeln — Etwas, das er ſonſt ſelbſt ſeinem Vater abgeſchlagen hatte. „Muth gefaßt" — ſagt er zu ſich — Legen wir mit guter Miene das Haupt auf den Block. Und alſogleich verſucht er eine ſchlechte Flöte, um die Bewegungen eines halben Dutzend auf vier Füßen einher gehender Comparſen — eine dem Menſchen — ſelbſt wenn er Comparſe — doch immer unnatürliche Haltung — darnach zu beſtimmen; er läßt Neger, deren Herz nicht an Tanzen denkt, nach den Tönen eines Glockenſpiels tanzen; er läßt einen Vogel-Menſchen und ſein Weibchen ein großes Duett auf die Sylbe pa, pa, pa, pa und immerfort pa ſingen. Aber das iſt noch Nichts. Der Verfaſſer des Don Giovanni unterwirft ſeine Arbeit der Controle, den Abänderungen, dem Veto Schikaneder's, weil ſonſt Schikaneder — ſo eine abſcheuliche und unſaubere Harpye als er war — die Partitur durch Einſchiebung von Muſiknummern ſeiner Mache beſudelt haben würde. Mozart thut dieß Alles und Wien ſtrömt in Maſſe herbei und ganz Deutſchland ruft Bravo und es regnet Beifall und Beſtellungen auf den übergefälligen Tondichter- und die Welt erinnert ſich mit Bewunderung an den Namen des Wunderkindes, das man faſt vergeſſen hatte, ſeitdem es ein noch bei weitem außerordentlicherer Mann geworden war.

Zum erſten Male umgiebt eine unendliche Popularität dieſen hochberühmten Namen. Auf die Art verdankte Mozart den einzigen nationalen und beinah augenblicklich europäiſchen Triumph, den er in ſeiner dramatiſchen Laufbahn davon getragen hatte, der Verläugnung ſeiner Künſtler-Grundſätze, der Beſiegung ſeiner ſtärkſten Antipathieen zu Gunſten eines

Elenden, der ihm seinen Antheil am Gewinnste stahl, wie im ersten Bande erzählt worden ist. Mozart — sagt man — war der Erste, über die am beifälligsten aufgenommenen Nummern seiner Oper loszuziehen. Er lachte darüber mit seinen vertrauten Freunden, daß ihm die Augen übergingen. Unsere jetzigen Arbeiter begnügen sich, — glaube ich — mit geschlossenem Munde zu lächeln, wenn sie daran denken, was ihnen zuweilen am meisten Ruhm und Geld einträgt. Indessen hatte das Haupt der Unternehmung seinem Kameraden gern verstattet, nach seinem Belieben auch etwas für die Kenner zu thun. Man kann sich denken, daß Mozart die Erlaubniß benutzte. Je mehr er sich beschämt und strafbar fühlte, unter der Leitung Schikaneder's zu arbeiten, desto mehr mußte er suchen, in den Theilen des Werkes, die man ihm zu überlassen geruhte, sich mit sich selbst wieder auszusöhnen. Die Entschädigung ging weit über das Verhältniß der Aufopferung hinaus — und dennoch schadete sie der Sache nicht. Musikalische Schönheiten ersten Ranges ließ man zu Gunsten der Decoration und der Maschinerie, kleiner Strophenlieder und großer Bravour-Arien nachsichtig hingehen; um des Vogelmannes und der menschlichen Vierfüßler willen ließ man sich Sarastro und seinen Schützling gefallen, um des Chors der tanzenden Neger willen war man tolerant gegen die Priesterchöre; der Flöte Pan's und der Glöckchen wegen nahm man die Ouvertüre mit in den Kauf, und so wußte unser Held es zu verhindern, daß sein Nachruhm nicht durch eine zu beträchtliche Vergrößerung seines gegenwärtigen Rufes Schaden litt.

Wir finden daher in der Oper zwei ganz und gar verschiedene Theile, deren durch den Text angegebene Trennung sich noch weit mehr in dem Compositionsstyl ausspricht. Der eine, bei Mozart's Lebzeiten — und lange nach seinem Tode — so zu sagen — im Schatten gebliebene Theil umfaßt die Rollen Sarastro's, Tamino's und Pamina's, die Priester-Chöre

und Märſche; beinah alle Enſembleſtücke, die Finale's (beſonders das letzte) und die Ouvertüre. In dem andern Theile finden ſich die Elemente des anfänglichen Erfolgs des Werkes: die Königin der Nacht mit ihren Bravourarien à la riquiqui; Papagene und Papagena; Monoſtatos und ſeine Neger nebſt ihren Vettern, den kunſtſinnigen Löwen und Affen, die beim Flöten-Solo ſich zum Zuhören einfinden; mit einem Wort, die des Schikaneder'ſchen Genius würdigſten Erfindungen, mit leichten, ſelbſt heut noch angenehmen Melodieen und die es in ihrer Jugend noch mehr ſeyn mußten — verſehen. Dieß hauptſächlich iſt es, was überall in Deutſchland, in der Stadt und auf dem Lande, in Salon und Hütte einen Anklang fand, der 1811, zu welcher Zeit ich, noch ganz jung, dieß Land verließ, noch nicht ganz verhallt war. Bald ſangen die Pariſer Muſikliebhaber ſelber, Gluck's und Piccini's vergeſſend, um die Wette: la vie est un voyage, tâchons de l'embellir, was mit einer erſtaunlichen Treue den deutſchen Text: Ein Mädchen oder Weibchen wünſcht Papageno ſich ꝛc. wiedergiebt.

Einen ſo nachhaltigen europäiſchen Erfolg hätte in keinem Falle eine werthloſe Muſik davon tragen können. Es iſt alſo gewiß, daß die volksthümlichen Nummern der Zauberflöte eine große Ueberlegenheit des Talents beurkunden. Sie beweiſen, daß Mozart in einem damals von aller Welt gepflegten Genre ſtärker geweſen iſt, als die Andern, oder wie Montesquieu von Voltaire ſagte: „daß er mehr als irgend Jemand von jenem Geiſt, der aller Welt eigen, beſeſſen hat.“ Ein, am allgemeinſten erſtrebtes, jedoch nichtsdeſtoweniger relatives und ſeiner Natur nach bedingtes Verdienſt, welches in der Kunſt von dem Augenblicke an nicht mehr gewürdigt wird, wo der Geiſt des Künſtlers nicht mehr mit dem von aller Welt übereinſtimmt. Und hierin liegt der Grund, weshalb die Lieblingsmelodieen, die Deutſchland vor dreißig Jahren im Chor wiederholte, heut zu Tage nur noch wie ein Echo der Vergangenheit vernommen werden.[1])

Beim erſten Anblick ſcheint das Textbuch der Zauberflöte das Product eines kranken und zwar eines von Hauſe aus kranken Gehirns. Der vorüber gehende Wahnſinn eines Menſchen, bei welchem eine gewiſſe Doſis Verſtand den Normalzuſtand ausgemacht hätte, würde vielleicht etwas eben ſo Excentriſches, nie aber etwas ſo unendlich Flaches zum Vorſchein gebracht haben. Man denke ſich eine, wie ein verworrener Traum beſchaffene Fabel ohne Angabe des Orts noch der Zeit; Perſonen ohne Charakter und ohne Nationalität; Scenen, die einzig und allein durch den Decorationswechſel mit einander zuſammenhängen; die Aufſtellung einer rein nur äußerlichen Wunderwelt, welche, da ſie in keiner der beſtehenden oder erloſchenen Ueberzeugungen wurzelt, in Keines Phantaſie Bilder zu erwecken oder Wellen zu ſchlagen vermag. Dazu rechne man noch den Mangel aller Poeſie in den Formen, einen Dialog von der empörendſten Trivialität, an Bonbondeviſen erinnernde Verſe, niedere und alberne Späße, lazzi, in denen auch nicht ein Funke von Humor — und man bekommt einen Begriff von Schikaneder's Machwerk.

Die Verwunderung über den Grad individueller Verſchrobenheit, den dieſes Werk vorausſetzt, wird ſich jedoch vermindern, wenn man in Erwägung zieht, daß Schikaneder nicht Schöpfer, ſondern nur Fortſetzer geweſen iſt; daß er nach den Geſetzen einer beſtehenden Gattung gearbeitet hat — einer Gattung, deren zahlreiche Hervorbringungen alle aus analogen Elementen beſtehen und alle das Gepräge des nämlichen craſſen Unſinn's an der Stirn tragen, alle in dem nämlichen gemeinen Styl geſchrieben ſind; eine Gattung, die keinen Namen hat und die man in Ermangelung eines andern Epitheton's „Wieneriſch" zu nennen genöthigt iſt. Nun, derartige, zur Beluſtigung der Kinder jeden Alters und des Volkes aller Claſſen — wie es Schikaneder ſehr gut bezeichnete — beſtimmte Darſtellungen vermögen nie ſich ohne Muſik zu behelfen. Selbſt diejenigen Zuſchauer, die nur zu

ſehen verſtehen, würden endlich von dieſer langen Schauſtellung wirklicher und phantaſtiſcher Gegenſtände, die ſich auf dem Theater nicht künſtlich nachahmen laſſen, ermüdet werden. Um dieſe Ermüdung — um zu verhindern, daß der Plebs ſelbſt gähne, hätte man auf derartigen Bühnen mindeſtens den Grad dramatiſchen Intereſſe's und beſonders den Humor, die auf dem hölzernen Marionetten-Theater herrſchen, einführen müſſen. Doch in Betracht daß Schikaneder & Comp. ſich auf einem, in einer und der andern Hinſicht — Polichinell ungleich untergeordnetern Standpunkt befanden, mußten ſie Muſik und Tanz zu Hülfe nehmen, um ſtatt der Handlung, des Intereſſe, der Laune, des Witzes und des geſunden Menſchenverſtandes Etwas an die Stelle zu ſetzen. Gewöhnlich, wo nicht immer, waren Muſik und Text einander werth. Es waren Gaſſenhauer, Walzer, Ländler, Tyroler Jodler, hie und da mit einigen unförmlichen Compoſitionsverſuchen — in der Art von Duetten und Enſemble-Sätzen untermiſcht. In unſern inländiſchen, dem Wiener Genre nachgebildeten Stücken werden die Walzer und Ländler durch die ruſſiſchen und böhmiſchen Tänze und Lieder erſetzt.

Es iſt dieß geradezu das, was Schikaneder von Mozart verlangte, und kein Zweifel, daß unter den Händen eines andern deutſchen Componiſten — ich meine diejenigen, die ſich einer ſolchen Arbeit unterzogen haben würden — die Zauberflöte nicht in jedem Punkt den eben erwähnten Werken ähnlich geworden wäre. Der Theil, den Schikaneder im Voraus der perſönlichen Satisfaction unſers Helden bewilligte, war offenbar ein unangenehmes, aber nöthiges Zugeſtändniß, ohne welches Mozart Nein geſagt hätte, ſo gutmüthig er auch immer war. Warum alsdann nicht einen Andern damit beauftragt? — Zuerſt aus dem Grunde, weil Mozart, obwohl nur wenig oder gar nicht in Wien verſtanden, dort doch ſchon in großem Anſehen ſtand, und dann deshalb, weil ein Anderer

ſich allem Anſchein nach bei weitem weniger willfährig in Geſchäftsangelegenheiten gezeigt haben dürfte.

Da das Textbuch keinen Anſpruch auf eine ernſte Zergliederung machen kann, ſo waren wir der Anſicht, vielmehr auf das, was der Autor wollte, hinweiſen zu müſſen, als uns bei dem, was er geſchaffen hat, aufzuhalten. Die Rolle des Vogelfängers, die Schikaneder ſich ſorgfältigſt vorbehalten hatte, enthielt eine Allegorie, deren eigentlicher Sinn auf ihn unmittelbar anwendbar war. Es war Noth an Mann, daß der Vogelſteller ſeinen Vogelleim und ſeine Lockpfeifen fleißig in Bereitſchaft hielt; denn, wenn er nicht viel zahlende Vögel fing, mußte er Hungers ſterben, der arme Teufel, oder im Gefängniß leben. Unter ſolchen Auſpicien, in der Phantaſie eines Hiſtrionen-Schädels entworfen, nahm die Zauberflöte als litterariſches Werk ganz natürlich noch einen, um einige Stufen tiefern Standpunkt — ſowohl in der Erfindung, wie im Styl — als Così fan tutte ein.

Als litterariſches Werk, ohne allen Zweifel, jedoch als Opern-Stoff — war da die Zauberflöte nicht etwas mehr werth, als Così fan tutte nach den Partituren zu urtheilen? Wenigſtens beſaß das deutſche Stück als Grundlage ein Element — des Wunderbaren, das dem Componiſten zu reizenden Scenen Veranlaſſung gegeben hat. Ich bewundere dieſe Scenen, wie ſie nur Jemand bewundern kann, aber ich bin deshalb nicht weniger überzeugt, daß wenn Mozart, ſtatt mit Schikaneder, mit einem nur einigermaßen wiſſenſchaftlich gebildeten Manne zu thun gehabt hätte, das im Sujet enthaltene, oder jedes andere irgendwelcher Sphäre entnommene Element des Wunderbaren eine weit reichere Ausbeute ergeben haben würde.

Von, außerhalb der Wirklichkeit befindlichen Weſen läßt ſich ein dichteriſches Daſeyn nur innerhalb der Grenzen des moraliſch Möglichen denken. Sie vermögen uns nur unter zwei Bedingungen Theilnahme einzuflößen: — durch die Ver-

ſchiedenheiten, die zwiſchen ihnen und uns eine unveränderliche und ſcharfe Grenzlinie ziehen, und durch die Aehnlichkeiten, die ſie mit der menſchlichen Gattung verbinden und ſie bis zu einem gewiſſen Grade mit der letztern verſchwiſtern. Eben ſo, wie es uns nicht gegeben iſt, uns verſtändige Geſchöpfe unter einem Aeußern vorzuſtellen, zu welchem nicht die menſchlichen Formen den Typus hergegeben hatten, eben ſo iſt es uns unmöglich, ihnen eine Art geiſtiger Thätigkeit beizulegen, die unſeren Vernunftgeſetzen entgegen und von den, unſere Leidenſchaften in Bewegung ſetzenden Triebfedern unabhängig wäre. Der Künſtler — er ſey nun Dichter, Maler oder Muſiker — wird die idealiſche Wahrheit hier nur durch die Verbindung der beiden Bedingungen, deren ich Erwähnung gethan, erreichen können. Die Natur der übernatürlichen, zu einer Rolle in irgend einem Kunſtwerk berufenen Weſen muß immer wieder — wäre es auch nur *eins* der Elemente — enthalten, welche ſich in dem vollſtändigen Abriß eines menſchlichen Charakters vereinigen; ich will ſagen, daß man darin vor Allem herauserkennen muß, was darin *Gemeinſames* oder durchgehends *Unterſcheidendes* — in der Gattung, welcher das phantaſtiſche Individuum nun gerade angehören mag — enthalten iſt; daß, wenn der Inhalt des Sujets es geſtattet oder ſelbſt es erfordert — man darin auch einige Züge von *Individualismus* muß herausfinden können. Im Freiſchütz z. B. hat Samiel, der wilde Jäger — keinen andern Charakter und konnte auch füglich keinen andern Charakter haben, als den, welcher insgemein allen hölliſchen Geiſtern beigelegt zu werden pflegt. In *Robert der Teufel* dagegen erſcheint das böſe Princip, welches bei Bertram mit ſeiner Dämons-Natur zuſammenhängt, durch die Vaterliebe, das ſüßeſte und rührendſte aller menſchlichen Gefühle, bekämpft und neutraliſirt. Indem ſo die individuellen Empfindungen ihn mit dem esprit de corps in offene Oppoſition gerathen laſſen, wird er dadurch ein komiſcher Teufel und ein ziemlich ſeltſamer, ob-

wohl bisweilen intereſſanter und — beſonders in dem herrlichen Trio des fünften Acts — ſehr dramatiſcher Vater. Wie dem auch ſeyn mag, ſo erfüllt Bertram wenigſtens die weſentlichen Bedingungen, die man an jede dramatiſche Perſon — ſie ſey nun Menſch oder Dämon — zu ſtellen berechtigt iſt. Man weiß, woher er kommt (Hauptſache, wenn man mit Geiſtern zu thun hat!), wer er iſt, und was er will.

In der Zauberflöte fehlt Alles bis auf jene erſten Begriffe. Die wirklichen oder — dem Anſchein nach — menſchlichen Geſtalten vermengen ſich mit jenen, die einen Keim von Supernaturalismus hätten enthalten können. Die einen haben zu wenig Körperliches, um wahrhafte Menſchen zu ſeyn; die andern ſcheinen zu materiell, um auf Geiſterrang Anſpruch machen zu können. Es ſind lauter zweifelhafte, baſtardartige, automatiſche Weſen, ohne Geſammt- noch individuelle Phyſiognomie; gleich außerhalb des Wirklichen und des Idealen. So erſcheint die Königin der Nacht — dieſe Juno eines unbekannten Olymps — wie vom Himmel herab geſchneit; ſie trägt ein mit Sternen beſäetes Kleid; ſie hat Zauberglöckchen und Zauberflöten in ihrer Vorrathskammer; aber ſie hat auch Dolche für ihre Rachſucht und eine mannbare Tochter, die ſie zuerſt einem Prinzen beſtimmt, und dann an einen ſchwarzen Sklaven verheirathen will. Ihre drei Kammerdamen könnten zwar durch ihr Benehmen in der Introduction und ihre Redſeligkeit im Quintett des zweiten Acts wohl auf die Vermuthung bringen, daß ſie wirklich die Ehre haben, dem weiblichen Geſchlecht anzugehören; aber ſie tödten Ungeheuer und gehen durch die Verſenkung davon; aber dieſe drei Frauenzimmer haben nur eine Stimme und eine Geberdenſprache; ihre Rolle iſt Null; ihre Sprache iſt die der Wiener Griſetten. Feen oder einfache Sterbliche — ſo hatte es nicht den Anſchein, daß ſie für den Tondichter Viel abwerfen dürften, und doch haben ſie ihm in der Introduction und im Quintett des erſten Acts Viel eingetragen.

Saraſtro, der unzweifelhaft zu einer Epoche lebte, wo das Geſetz gegen die Aemter-Accumulation nicht beſtand, vereinigt in ſeiner Perſon die Functionen des Königs, des Prieſters, des Moral-Philoſophen und des Wunderthäters. In ſeiner Eigenſchaft als König läßt er ſich von Löwen auf die Bühne ziehen; in ſeiner Eigenſchaft als Prieſter vermählt er die jungen Burſchen mit jungen Mädchen, die er ihren Aeltern entführt und für ſeine Eingeweihten vorräthig hält; als Wunderthäter gebietet er dem Sturm zu brüllen und der Sonne zu ſcheinen, und in ſeiner Eigenſchaft als Moral-Philoſoph wahrſcheinlich läßt er ſeinen Sklaven die Baſtonnade geben. Von dieſen ſo herrlich vermiſchten Charakteren hat die Muſik ihm nur einen einzigen, den unauslöſchlichſten von allen: — den prieſterlichen Charakter bewahrt.

Was die drei Genien (drei Knaben) betrifft, ſo war Schikaneder's äſthetiſche Anſicht dabei, ſie in der Luft — an einem Drahte — ſchwebend vorzuführen. Doch, wer ſind ſie, dieſe Genien? Dienſtbare Geiſter des Siegels Salomo's oder der Lampe Aladin's? iſt's der Orient, der ſie uns zuſchickt? ſind ſie Bürger des Feenlandes oder Mitglieder der Familie der Elementargeiſter? Nichts von Allem dem. Es ſind unbeſtimmte und namenloſe Weſen, die man, wie eine zwiſchen den Staaten der nächtlichen Königin und dem Sonnenreich Saraſtro's errichtete — Briefpoſt und auf die Befehle der einen und der andern kriegführenden Mächte — wie die, die Grenzländer bewohnenden Juden — gehen und kommen ſieht. Da die Genien nie zu gleicher Zeit mit den Damen erſcheinen, ſo werden dieſe ſechs Rollen, oder vielmehr dieſe beiden Tripel-Rollen immer von denſelben Subjecten ausgeführt. Da indeſſen die Erſcheinungen der Genien mit weniger trivialen Situationen, als die des andern Trio, in Verbindung ſtanden, und da der Text ihrer Geſänge auch weit weniger gemeine Proſaismen darbot, ſo hat der Componiſt ſie mit weniger materiellen Formen zu umkleiden vermocht. Er hat es in einigen Scenen,

aber nicht immer vermocht. Und das war Schikaneder's Wunder-Vorrath.

Was die quasi natürlichen oder menschlichen Personen betrifft, so blieben Tamino und Pamina. Tamino, der abgeschmackteste aller Opern-Amorose's, der albernste der Prinzen, der feigste der ersten Tenore, der beim Anblick einer Natter in Ohnmacht fällt, der den furchtbaren Zauberer Sarastro mit einer Flöte bekämpfen will, weil man ihm ein weibliches Bildniß zeigt, und der als Ueberläufer zum Feinde übergeht, weil dieser ihm das Original verspricht. Pamina ist etwas besser. Was ist sie indeß weiter, als ein Mädchen von hohem Stamme, eine sentimentale Prima Donna, die mit dem Buffo Papageno, einer schlechten Variante des Wiener Kasperl, verliebte Duetten singt? die einschläft, um einem Neger Gelegenheit zu geben, sie bei Mondenschein zu küssen, und die endlich sich beherzt den Tod geben will, weil ein junger Mann, den sie kaum gesehen hat, bei einer Veranlassung, wo ihm zu reden verboten war, nicht mit ihr gesprochen hat! Und das sind die Helden des Drama's! Man denke sich die Lage eines Tondichters, den der Textdichter dergestalt im leeren Raum hin und her wirft, ohne daß er jemals weder festen Fuß zu fassen, noch an den Wolken sich festzuhalten vermag.

Wenn man an eine stets genaue Verhältnißmäßigkeit der Musik zum Textbuche einer Oper — so wie jene, die zwischen der Wirkung und ihrer unmittelbaren Ursache besteht — glaubte, müßte man um jeden Preis in dem verworrenen Plunder Schikaneder's einen Gedanken zu entdecken suchen; einen tief liegenden — ja sehr tief liegenden Gedanken; nichtsdestoweniger aber von hinlänglich hohem Werth, um im Keim die ganze Partitur Mozart's enthalten zu haben. Man findet immer, wenn man nur gehörig sucht. Man fand also, daß die Idee des Dichters die Apotheose des Freimaurer-Ordens symbolisch: der Kampf der Weisheit gegen den Wahn, der Tugend gegen das Laster, des

Lichtes gegen die Finſterniß — geweſen war. Buchſtäbliche Ueberſetzung. Es iſt allerdings ſehr wohl möglich, daß Schikaneder dieſe Idee dabei gehabt hatte: ſie wäre ſeiner würdig; jedoch möchte es ſchwer zu errathen ſeyn, was ſie dem Muſiker hätte eintragen können. Und zuvörderſt iſt der Contraſt zwiſchen Licht und Finſterniß — muſikaliſch genommen, in der Zauberflöte nicht vorhanden. Diejenigen, die darin hätten die Finſterniß perſonificiren ſollen — ich nehme an die nächtliche Königin, ihre drei Damen und Monoſtatos, — haben nichts Schwarzes als die Farbe der Kleider und der Haut; ihre Geſänge haben durchaus nichts Finſteres und konnten es auch nicht haben. Ungereimtheit gegen Ungereimtheit, ſo war es doch geſcheidter und bei weitem geſcheidter, die Perſonen im eigentlichen als im figürlichen Sinne zu nehmen, in ihnen die Helden eines ſchlechten Mährchens und nicht allegoriſche Weſen, die in der Poeſie ſtets ſo froſtig, in der Muſik unmöglich ſind, zu erblicken. Und dann — ich bitte zu bedenken — Saraſtro mit ſeinem Weisheitstempel, ſeinen Prieſtern und ſeinen Myſterien — was würden ſie vorgeſtellt haben? Eine Art von modernem Clubb, eine eſſende, trinkende, ſingende und zaubernde Brüderſchaft, wenn ſie nichts Schlimmeres that. Eine ſchöne Weisheit das!

Wir wollen indeſſen ſehen, ob es nicht ein Mittel geben ſollte, einen andern Sinn bei dieſem Werke, das gar keinen zu haben ſcheint, heraus zu finden; eine andere urſprüngliche Urſache der Wunder der Partitur; mit einem Wort, eine Idee, die man ihm beilegen kann, ohne ſich der Gefahr auszuſetzen, Schikaneder zu verläumden. Mozart hatte nur noch einige Monate zu leben, als er an die Compoſition der Zauberflöte ging. Seine Kräfte hatten ſo ſehr abgenommen, daß ihn bei der Arbeit häufige Ohnmachten anwandelten. Und dennoch arbeitet er mit Eifer an dieſer Oper, die trotz Allem dem, was einen Andern abgeſtoßen haben würde, ihn ſehr zu intereſſiren ſcheint. Darüber erſcheint der verhängnißvolle Bote, der Be-

ſteller des Requiem. — Für wen dieſe geheimnißvolle Beſtellung? — „Für dich ſelbſt", antwortet die ſchreckliche Stimme, die ſo oft zu dem prädeſtinirten Manne ſprach. Von da an faßte die fixe Idee, daß man ihn vergiftet habe, immer tiefer Wurzel bei ihm und beſchleunigte ſein Ende.«

Schon ſo ſchwach, ſo nahe dem Grabe, — muß man annehmen, daß Mozart nicht mehr, wie ehedem, vom Impulſe ſinnlicher Neigungen beherrſcht war. Das war nicht mehr der Mozart des Don Giovanni. Andererſeits aber iſt es nicht ſelten, daß bei jungen Kranken die Liebesfähigkeiten, indem ſie ſich läutern, ſich erhöhen; daß ſie — eben zufolge der phyſiſchen Erſchöpfung — einen höhern Grad von Spiritualismus und von Poeſie erlangen. Iſt dieſe Erſchöpfung ſo weit vorgeſchritten, um dem, ihr unterliegenden Individuum nicht mehr viel Hoffnung zu laſſen, dann flüchtet die, einiger ihrer irdiſchen Anwendungen entkleidete, der Bethätigung entbehrende Liebe ſich gern in die Erinnerungen; ſie nimmt die Farben des magiſchen Prisma an, zwiſchen welchem uns die Vergangenheit durchſchimmert; ſie berührt auf ihrer Pilgerfahrt nach einander alle elegiſchen Chorden, die Molltöne der Seele; und wenn das unwandelbare Geſetz der pſychologiſchen Modulation endlich wieder zu einer Dur-Harmonie zurück geleitet hat, dann kehrt die Liebe zu ihrem Urquell zurück. Sie beſchwört myſtiſche Gebilde herbei; ſie wiegt ſich in unausſprechlichen Ahnungen; ſie wird Religion und religiöſe Poeſie: die feierlich-inbrünſtige Erhebung und das Verlangen zu dem unbekannten Schönen.

Es iſt gewiß nicht einer meiner muſikaliſchen Leſer, der nicht fühlte, in welchem Grade der Charakter der ſchönſten Scenen der Zauberflöte mit den moraliſchen Erſcheinungen, deren Urſprung und Folge ich in Erinnerung gebracht habe, zuſammen ſtimmt. Doch würden ſich ſolche Analogieen in einer Theatermuſik nicht haben entwickeln können, wenn ſich hier nicht — zu dieſem Behufe, — in dem Textbuche Ver-

anlaſſungen oder doch mindeſtens Verwände vorgefunden hätten, die ich jetzt — mit Bezug auf den letztern Punkt — in Kürze zu unterſuchen im Begriff bin.

In den Wuſt von unzuſammenhängenden Scenen, die der Textdichter zur Befriedigung der Schauluſt aufgehäuft hatte, hatten ſich wie aus Verſehen einige Gefühls-Gemeinplätze, einige jener lyriſchen Brocken eingeſchlichen, die in ihrer Abſtraction oder ſelbſt in ihrer Allgemeinheit immer genügen, um der Geſangsmuſik das Colorit und den Ausdruck zu verleihen, welche ihr am meiſten zuſagen. Mit dieſen Gemeinplätzen wird ein Mann von Genie immer ſchöne, wahre, ausdrucksvolle und ſelbſt erhabene Geſänge zu ſchaffen im Stande ſeyn; zu den großen Effecten, die der Theatermuſik ausſchließlich zukommen, reichen jedoch die lyriſchen Momente allein nicht mehr aus, wenn ſie nicht durch den Gang des Stücks herbeigeführt und motivirt und durch die Gewalt der Charaktere und der Situationen zu einem Grade ergreifender Energie geſteigert werden. Aus dieſem Grunde haben Tondichter zweiten Ranges mit vortrefflichen Textbüchern ſehr dramatiſche Partituren liefern können, während ſelbſt Mozart darin nicht glücklich geweſen iſt — oder — richtiger geſagt — bei einem, an Situationen und Charakteren leeren Textbuche — gar nicht daran gedacht hat.

Von welcher Beſchaffenheit waren alſo die — hie und da — zwiſchen die beiden Acte der Oper verſtreuten lyriſchen Gemeinplätze? Indem wir hierauf unſer Augenmerk richten, vergewiſſern wir uns, daß faſt alle ſich an eine Reihe religiöſer und elegiſcher Gemüthsbewegungen knüpfen. Die Klage und die träumeriſche Verſunkenheit, wehmüthige Rückblicke nach der Vergangenheit und eine myſtiſche Richtung geben ſich darin kund. Reiner Zufall in dieſem verrückten Machwerke! — Zugegeben; doch verbindet man dieſe zerſtreuten Stellen: und wir werden ſie zu einer Art von ſymboliſchem Brennpunkt ſich gruppiren ſehen, der uns Zug für Zug das Bild deſſen zu-

rückſtrahlen wird, der ſich darin wieder zu erkennen hatte. Der Text ſelbſt — der Text, ſo platt er auch iſt, ſcheint beinah immer eine Anſpielung auf den geiſtigen Zuſtand des Componiſten.

Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön.
(Arie des Tamerlo.)

Einer der liebſten Zufluchtsorte einer kranken Phantaſie iſt die Erinnerung an die Jugendzeit, zu welcher dieſer Text unſern Helden zurückführte, an jene Zeit, wo das noch unentweihte Herz nach einem Bilde trachtete, deſſen Urzüge noch nie ein ſterblich Auge erſchaut hat, und das allein die Phantaſie in ihren höchſten Verzückungen erſchaffen hatte.

Zum Ziele führt dich dieſe Bahn.
(Finale des erſten Acts.)

Mozart nahte ſich dem Ende ſeiner Laufbahn; er erblickte ſchon im Geiſte das Ziel: das Grab, vor ſich — in der Gegenwart; — in der Zukunft eine unvergängliche Strahlenkrone.

Ja ich fühl's, es iſt verſchwunden.
(Pamina's Arie.)

Ja, ich fühl's, für mich iſt Alles vorbei! Iſt dieß nicht das düſtere Thema, woraus alle Gedanken des Tondichters entſprangen, und worauf ſie alle hinaus gingen?

Außerdem fanden ſich — für den Erguß der religiöſen Gemüthsſtimmungen und Ideen — Texte von einem ganz chriſtlichen Gepräge vor, das man nicht wenig verwundert iſt in einem Textbuch wie das der Zauberflöte anzutreffen.

Saraſtro ruft den Schutz der Götter auf die, von Todesgefahr Bedrohten herab; dann fügt er hinzu:

Doch ſollten ſie zu Grabe gehen,
So lohnt der Tugend kühnen Lauf:
Nehmt ſie in eurem Wohnſitz auf.
(Alle Chor in F. 4/4.)

Als Tamino vor die geheimnißvollen Pforten gebracht wird, die ſich nur einmal für den Eingeweihten öffnen, hören wir:

Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er ſich von der Erde himmelan.
(Finale des zweiten Acts.)

Die, durch die Zauberflöte repräſentirte Macht der Harmonie ſoll den Aſpiranten auf ihrer Wanderung durch die nächtlichen Schreckniſſe, in die ſie ſich wagen, als Leiter dienen:

Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düſt're Nacht.
(Finale des zweiten Acts.)

Zu Anfang dieſes nämlichen Finale verkündigen die Genien die Morgenröthe eines neuen Tages und das Glück der Eingeweihten:

Dann iſt die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Nun wohl, hier iſt es, wo Mozart zwiefach begeiſtert durch, in ſich ſelbſt ganz und gar muſikaliſche Ideen und durch die erſtaunliche Verwandtſchaft, die ſie mit ſeinem gewöhnlichen Gemüthszuſtand haben mußten — ſich als Mozart — und zwar in dem Grade, wie er es nur je geweſen war, zeigte. Das iſt es, was heut zu Tage mit einigen andern, durch ähnliche Textworte begünſtigten Stellen unermeßlich aus der Partitur hervorragt und mit einem ewigen Glanze daraus widerſtrahlt. Das Komiſche und das Tragiſche des Süjets — d. h. die Handlung, das Drama ſelber iſt mehr oder weniger nur in Mittelfarbe gehalten worden, und heut zu Tage erblicken wir darin die ſchwachen Partieen des Werkes. So könnte man denn mit Recht ſagen, daß dieſe Oper die wenigſt dramatiſche der Mozart'ſchen Opern iſt, weil ihre hervorragendſten Schönheiten faſt alle wieder mit einer Reihe moraliſcher Situationen zuſammenhängen, die wohl epiſodiſch im Drama vorkommen

können, niemals jedoch deſſen Weſenheit auszumachen vermögen. Das Drama lebt von Handlung und handelnder Leidenſchaft. Nun, welchen Styl finden wir bei den größten Scenen der Zauberflöte? den des Oratorium's und manchmal ſelbſt den hohen Kirchenſtyl in der ganzen Erhabenheit und Strenge ſeiner alten Formen.

Von hier an geht uns endlich die Idee auf, welche das Gedicht befruchtet und dem magerſten, dem ſcheinbar widerſpänſtigſten Boden eine ſo reiche Ernte abgewonnen hat. Dieſe, im Grunde für alle Welt, wenn nicht für Mozart, verborgene Idee war augenſcheinlich die Einweihung — nicht in die Myſterien der Iſis oder des Freimaurer-Ordens, ſondern in die Myſterien, die der ſterbende Chriſt im Geiſte durch die offenen Pforten des Grabes erblickt. Saraſtro und ſeine Prieſter ſind in der Partitur wirkliche Prieſter, und das Zauberinſtrument, die Flöte iſt ſelbſt nur das Symbol der unausgeſprochenen und intuitiven Offenbarungen der Muſik über das Jenſeits, Offenbarungen, deren Bedeutung Mozart ſicherlich tiefer als jeder Andere empfinden mußte.

Verſuchen wir auf dem Wege der muſikaliſchen Kritik zu beſtätigen, was wir in dieſer Art Vorrede aufzuſtellen geſucht haben. Don Juan und die Zauberflöte ſind die einzigen Opern des Verfaſſers, die eine eigentliche Introduction haben. Jene der letztern Oper iſt ein Meiſterſtück von Anmuth und Zierlichkeit.

Beim Aufgang des Vorhangs läßt ſich ein Allegro agitato, C-moll vernehmen. Man ſieht Tamino, von der Schlange verfolgt. Der Schreck iſt im Augenblick vorbei, und der Textdichter hat einen Beweis von Geſchmack abgelegt, indem er ein lächerliches Schauſpiel abkürzte, das auf's Pathetiſche abzielte. Erſcheinen die drei Damen, um das Ungeheuer zu tödten, „Triumph!“ zu ſingen und ſich zu ſtreiten, wer von ihnen den ohnmächtigen jungen Mann bewachen ſoll. Sehr ärmlicher Stoff; fader Text, an den ſich Mozart nicht allzu

ängſtlich gebunden und den er zu einem köſtlichen, jedoch gelehrten — den Formen des Styls nach claſſiſchen, dem Colorit nach romantiſchen und leicht phantaſtiſchen — Geſchwätz umgewandelt hat. Es iſt dieß ein, um ein Spielzeug geführter Streit kleiner Mädchen, die in widerſpänſtigem Geſchwätz und ſchelmiſcher Koketterie es einander zuvorthun. Das halb zänkiſche, und halb in à parte's beſtehende Geplauder dieſer Dirnen erforderte den künſtlich verſchlungenen Styl, die Nachahmungen und Wiederholungen der Phraſe, und der Componiſt war nicht der Mann, hierin auf ſich warten zu laſſen. Was vornehmlich den Terzetten der Damen und Genien ein reizendes ideales Colorit verleiht, iſt die Rolle, die der Contra-Alt darin ſpielt. Gewöhnlich tritt dieſe Stimme bei mehrſtimmigen Tonſtücken am wenigſten hervor; da ſie aber hier die tiefſte iſt, ſo hat man ihr die charakteriſtiſche Haltung einer Grundſtimme, zuweilen ſelbſt mit Aufhebung des Orcheſter-Baſſes und anderer Inſtrumente der tiefen Tonlage, die ihn zu verdoppeln pflegen, gegeben. Der Effect dieſes, mit einer gelehrten und männlichen Kühnheit geführten weiblichen Baſſes hat was Zauberhaftes. Man fühlt darin das Feenhafte des Sujets durch, wenn nur der Contra-Alt die rechte Tonfarbe hat.

Hier iſt No. 4, eine der lieblichſten und herrlichſten Tenorarien, die exiſtiren. Zuvor nichts Beſtimmtes, keine Figuren und faſt kein Accompagnement; ein ſchwankender Rhythmus. Kaum hat das Orcheſter die Tonart, Es-dur feſtgeſtellt, als die Singſtimme einen langen Ausruf hören läßt: „Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön" — eines jener Ach's! die — um uns der ſchwülſtigen Ausdrucksweiſe unſerer modernen Romane zu bedienen „ein ganzes Schickſal in ſich ſchließen." Bald durchgleiten einige bald gelöſte Zweifel über die Beſchaffenheit der Empfindung, die ihn erfüllt, Tamino's zunehmende Gemüthsbewegung; Melodie-Phraſen wechſeln ab mit declamirten Phraſen; einige Inſtrumental-Reſli-

ken gewinnen die Oberhand; die Modulation ſcheint zu ſtocken, als ob ſie eine entſcheidende Urſache abwartete, um einen entſchiedenern Gang anzunehmen. Als aber der junge Mann von Frage zu Frage über ſeinen Seelenzuſtand endlich zu der, für ihn und für Mozart wichtigſten „Doch wenn ſie endlich vor mir ſtünde — was würde ich?“ — gelangt, da enthüllt ſich das menſchliche Ich in ſeinen innerſten Tiefen; man erblickt es in voller Arbeit der Antwort (die Tacte 33—42). Hat man jemals mit dieſer pſychologiſchen Wahrheit, mit dieſem göttlichen Zauber die Art wolluſtiger, von Zittern und Schauern begleiteten Ohnmacht wiedergegeben, die eine jungfräuliche Organiſation bei ihren erſten Verſuchen, die Liebe zu errathen, empfindet? macht ſich nicht der Pulsſchlag der zarteſten Fibern des Herzens in der Begleitung fühlbar, und kann man ſich wohl einen glücklichern Treffer denken, als die General-Pauſe im 43. Tacte? Tamino iſt endlich mit ſich im Reinen; die immer ausdrucksvoller ihn anblickenden Augen des Bildniſſes haben ihm das Wort des Räthſels geſagt, doch der Athem verſagt ihm, als er's erfährt. Nun, wenn ſie alſo vor ihm ſtünde? — Oh, käme ſie jetzt, Tamino weiß, was er zu thun hat. „Er würde ſie an ſeinen Buſen drücken und ewig wäre ſie dann ſein.“ Braviſſimo! Das iſt es, was die Liebe zum Ziel und die muſikaliſche Steigerung zu Ende führt, was den lyriſchen Moment herrlich abſchließt und den Componiſten ſelber zu ſchließen geſtattet. Nach der Pauſe kein Schwanken, keine deklamatoriſchen und fragenden Phraſen mehr. Es tagt in der Seele der ſingenden Perſon; ein unendliches Verlangen nach Beſitz erfüllt ſie; die Melodie fließt in Strömen dahin. Es giebt — ſelbſt im Mozart'ſchen Repertoire — kein Seitenſtück zu dieſer Arie.*)

Indem wir in der Reihenfolge der Nummern die Rangordnung beobachten, welche ihnen die Kenner anweiſen dürften, gelangen wir zu dem, in Prag am Billard begonnenen und vollendeten Quintett. Der poetiſche Stoff iſt hier wie-

der von ſehr geringem Belang. Man hängt Papageno ein Schloß vor den Mund und man nimmt es ihm wieder ab; die drei Damen überreichen Tamino eine Flöte und dem Vogelfänger ein Glockenſpiel; ſie theilen ihnen mit, auf welche Weiſe ſie zur Burg Saraſtro's hingelangen werden und wünſchen ihnen endlich glückliche Reiſe. Dieſer Text legte nicht viel mehr Zwang auf, als das „impensata novità" des Sextetts im Don Juan; er ließ der Willkühr des Tondichters gehörigen Spielraum, der deswegen ihm ſeinen beſondern Stempel aufdrücken konnte. Das Quintett „hm hm hm hm" iſt ſehr originell, und von jener graziös-romantiſch-phantaſtiſchen Originalität, welche faſt alle Scenen deſſelben Genre's in unſerer Oper charakteriſirt. Seine leicht anſprechenden und bis zur Volksthümlichkeit leicht faßlichen Melodieen ſchließen ſich mit jener Natürlichkeit an einander, woran man gleich die Ideen erſten Wurfs erkennt, die Begleitungsfiguren ſind voller Anmuth, und die, obwohl unabänderlich in das Weichbild der Tonart eingeſchloſſene Modulation wird bei gewiſſen Stellen überraſchend. Einige ſyllabiſche Phraſen des Allegro — nach meinem Dafürhalten die gefälligſten des Tonſtücks, haben den Gang und die reizende Ungezwungenheit eines Inſtrumental-Scherzo: Sil-ber Glöck-chen Zau-ber-flö-ten ꝛc. Lauter Blendwerk und Zauberei enthält das Andante, welches dieß köſtliche Quintett ſchließt. Der Hauch der überirdiſchen Regionen umwittert uns in geheimnißvollen, durch die Tuben der Clarinetten und Fagotten uns zugeführten Dreiklängen, die in geringer harmoniſcher Entfernung, aber nichtsdeſtoweniger auf ungewöhnliche und überraſchende Weiſe — z. B. die Miſchung der Serien- und vollkommenen Accorde und des Dur mit Moll — auf einander folgen. Dieſes Ritornell, Vorſpiel des Vocal-Satzes und mit ihm identiſch, zeigt uns im Voraus die luſtigen Führer, die Tamino und Papageno in's Land der Geheimniſſe geleiten ſollen. „Drei Knäbchen" u. ſ. w.

Im erſten Act, bis zum Finale einſchließlich ſehen wir Mozart und Schikaneder wechſelsweiſe herrſchen und abdanken, wie die zwei ſpartaniſchen Könige thaten. Nach dem Quintett Nr. 6 kamen das Terzett Nr. 7 und das Duett Nr. 8, auf welche das Haupt der Unternehmung ein ausſchließliches und unangreifbares Recht hatte. Das, von der einen und der andern Seite mit einem Anſchein von Ernſt begonnene Terzett läuft auf das Zuſammentreffen Papageno's und Monoſtatos' hinaus, die ſich gegenſeitig für den Teufel halten und mit Geſchrei hu! hu! hu! hu! ſich verziehen. Es hat das Verdienſt, ſehr kurz zu ſeyn, und hierin betrog Mozart gewöhnlich ſeinen Kameraden. Was das Duett betrifft, ſo iſt es mit der beſten Schikaneder'ſchen Tinte und mit einer Feder geſchrieben worden, die eigends dazu geſchnitten wurde, um dem Jahrhundert und der Nachwelt zu lehren, daß die, dem Eindrucke der Liebe zugänglichen Männer immer ein gutes Herz haben; daß es dann die vornehmſte Obliegenheit der Frauen ſey, jene ſüßen Triebe zu theilen; daß Mann und Weib und Weib und Mann Nachbarn der Gottheit ſind.

Mann und Weib und Weib und Mann
Reichen an die Gottheit an!

Was möchten wohl die treffliche Madame Georges Sand und die, unter ihren Auſpicien ſich gebildete litterariſche Geſellſchaft zur Abſchaffung der Ehe dazu ſagen? Man begreift, daß ein Text, aus welchem ſo erhabene Moral den Glanz einer ſo erhabenen Poeſie zurückſtrahlte, ein zugleich erotiſches und didaktiſches Duett zwiſchen der Heldin und dem Buffo des Stücks nicht ſo ohne Weiteres der Willkühr des Tondichters überlaſſen werden konnte, — man mußte dem armen Unwiſſenden zu Hülfe kommen; man mußte, erzählt uns Herr v. Niſſen, ihn ſeine Arbeit fünfmal von vorn anfangen laſſen, und faſt für ihn arbeiten. Nach einer ziemlich verbreiteten Tradition ſoll Schikaneder ſelbſt das Me-

tiv des Duett's geliefert haben, so wie er auch das Motiv des Vogelfängers erfunden haben soll. Wenn dem wirklich so wäre, so möchten wir mit Schufterle in den „Räubern" sagen, daß „ein wildes Schwein einmal eine Eichel gefunden hat," denn das Duett ist gerade das, was es seyn sollte. Pamina, eine der edeln Rollen der Partitur, und Papageno, die niedrig komische Rolle der „lustigen Person" vereinigen ihre Stimmen zum Preis der Liebe. Die Liebe ist ein großes Gleichheitsprincip; sie erhebt den Niedern und läßt die Großen von der Höhe ihrer gesellschaftlichen Stellung herabsteigen. Wie sich auf diese Weise die Rangunterschiede moralisch ausgleichen, so hatte eben so die Musik einen Mittelweg ausfindig zu machen, auf welchem das Mädchen von hoher Abkunft und der plebejische Spaßmacher zusammentreffen konnten; die eine, ohne dem Adel eines ersten lyrischen Faches Abbruch zu thun, der andere, ohne ihn zu bekleiden, welchem sich seine Papageno-Natur in jedem Falle immer widersetzt haben würde. Aus dieser Gestalt, vorausgesetzt daß er gehörig ausgefüllt wurde, [illegible] eine Allen zugängliche und willkommene, ausnehmend populäre, jedoch nicht niedere und gemeine — wie z. B. das Duett zwischen Papageno und Papagena, die zwei homogene Wesen sind — entstehen. Von dieser, weder höhern noch niedern Beschaffenheit ist auch das Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen."

Nie hat jemals eine einfachere Musik ihre Zuhörer mehr entzückt. Sie gefällt noch, trotz des ungeheuren öffentlichen und häuslichen Verbrauchs, den man davon gemacht hat; denn es giebt keine gute Haus- oder Großmutter in ganz Deutschland, die sich nicht erinnert, zuerst mit ihrem Mann in den Flitterwochen und später mit den, mit einer erträglichen Barytonstimme begabten Hausfreunden „Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herz wohl nicht" gesungen zu haben.

Möchten meine Leser das Interesse getheilt haben, mit

welchem ich mich bei dieſer Nummer verweilt habe. Was kann in der That intereſſanter ſeyn, als einen Te[illegible]hter, der das Talent und die Wiſſenſchaft ſelbſt und ein allzeit auf den erſten Wurf treffender Geiſt iſt,*) wenn es jemals ſolchen gab, ſeine Arbeit fünfmal wieder von vorn anfangen, ihm ſich Verbeſſerungen, die der geringſte Notenſchmierer als Injurien betrachtet hätte — unterwerfen; die muſikaliſchen Ideen Schikaneder's adoptiren, ſtatt ihm die Partitur an den Kopf werfen — zu ſehen — und warum? — um den ſchamloſen Taugenichts, der ſeine Langmuth auf ſo unglaubliche Proben zu ſetzen wagte, nicht vor den Kopf zu ſtoßen.

Das Finale Nr. 9 beginnt mit der Erſcheinung der drei Genien. Ich ſage Erſcheinung — denn es iſt in der That eine, in der Muſik; aber ruhig und freundlich-mild, wie die Erſcheinung im Don Juan furchtbar geweſen war. Eine ſanfte Feierlichkeit und zu gleicher Zeit Etwas wie ein Lächeln ewiger Glückſeeligkeit durchdringen dieſe durchſichtigen Accorde. Alles dieß zuſammen hat Etwas von den Myſterien des Tempels und von den lieblichſten Fictionen des arabiſchen Mährchens an ſich. Unwillkührlich richtet die Phantaſie ihren Flug nach jenen Zauberreichen, von denen auch unſere ruſſiſchen Mährchen erzählen; nach fernen und unbekannten Ländern, wo nichts vergeht, nichts dem Wechſel unterworfen iſt; wo die Geſtirne weder Auf- noch Untergang kennen, wo der Körper ſich von einem leuchtenden Nectar und die Seele von einer nie verſiegenden Poeſie ſich nährt; wo die Entzückungen der Liebe von längerer Dauer, als die mächtigſten Reiche — und doch nur eine Stunde gewährt zu haben ſcheinen. Zum Ziele führt dich dieſe Bahn. Die, ſo geſchickt in dieſe transparente Harmonie verſchmolzene Färbung des Wunderbaren entſteht zum Theil durch die Anwendung eines Mittels,

*) Prime sautier — ſteht im Original, was ſich im Deutſchen nicht gut anders wiedergeben ließ. D. Ueberſ.

was Mozart ſchon in den beiden Geiſterſcenen im Don Juan mit ſo viel Glück angewandt hatte und welches in der fortgeſetzten Fortdauer einer Note beſteht. Man löſe hier von der Tonmaſſe das von den Flöten, Clarinetten und Altpoſaunen ausgehaltene G ab, und das Tonſtück wird unkenntlich, obwohl Melodie und Harmonie ganz dieſelben bleiben. Suchen wir uns über die analogiſche Kraft dieſes Verfahrens, deſſen Entdeckung oder wenigſtens die glücklichſten Anwendungen bei zwei entgegengeſetzten Erſcheinungen Mozart angehören, zu verſtändigen.

Was immer der Charakter einer Viſion ſeyn mag — ob ſanft oder ſchrecklich, himmliſch oder hölliſch, ſo iſt die Phantaſie immer geneigt, ſich die Bewohner der andern Welt in einer Art Unbeweglichkeit, die darthut, daß ſie nicht unſer organiſches Leben leben, vorzuſtellen; oder, wenn die Phantaſie ihnen eine Geberde verleiht, ſo wird dieſe Geberde immer das Zeichen irgend eines Schickſalsbeſchluſſes ſeyn. Doch ſcheint uns, daß im Allgemeinen ihre Bewegungen nicht durch einen Act des Willens beſtimmt werden dürfen, wie die unſern, und daß ſie von der Laune der Elemente abhängen, denen der Geiſt ſein Weſen einverleibt hat, um ſich dem Geſichtsſinne zu offenbaren. Die Erſcheinung wird nach Willkühr der Wolke oder der bläulichen Flamme, die ihr zu irdiſch bewegender Einfaſſung dienen, einher ſchweben, während die Züge des Geſpenſt's ſtets mit ihrem unbeweglichen Ausdruck und mit jenem ſtieren Blick bewaffnet bleiben, in welchem ſich kein Pulsſchlag des Herzens verräth; mit jenem unverwandten Blick, der das lebendige Geſchöpf blendet, feſſelt, auflöſt und der es zuletzt — vor Entzückung oder vor Grauſen — vernichten würde, wenn er zu lange auf ihm verweilte. Das iſt der Sinn der ausgehaltenen Note. Da jedoch andererſeits die Muſik den Vortheil hat, die Dinge zugleich auf objective und ſubjective Weiſe wiedergeben zu können — d. h. gleichzeitig das Object und die Ein-

drücke, die die Seele des es Betrachtenden davon empfängt, zu ſchildern; ſo wird die liegen bleibende Note eine Harmonie zu beſtehen haben, die ſich nach den Schwankungen der, durch die Gegenwart des Uebernatürlichen beſtimmten, pſychologiſchen Bewegung richten wird. Iſt deſſen Manifeſtation furchtbar, wie im Don Juan und im Freiſchütz,*) dann iſt dieſe Bewegung fieberhaft, an's Delirium ſchweifend, von Symptomen, die von einem Extrem zum andern abwechſeln, von ſiedend heißen Angſtanwandlungen und kaltem Schweiße, von apoplektiſcher Unbeweglichkeit und convulſiviſchem Erbeben begleitet. Alsdann wird die Modulation einen analogen Charakter voller Unruh und Abſchweifungen darbieten; die ausgehaltene Note wird unter den verſchiedenartigſten, entlegenſten und unerwartetſten Bedeutungen erſcheinen. Iſt hingegen die Viſion beſeeligender Natur, ſo muß die Harmonie jenen tiefen und ſüßen Frieden, in welchen der äußere Menſch im Zuſtand der Ekſtaſe verſenkt erſcheint, wiederſtrahlen, und in dieſem Falle kann die liegen bleibende Note auf ihre nächſten harmoniſchen Anwendungen beſchränkt bleiben. So ſehen wir ſie in dem, in Rede ſtehenden Larghetto einzig als Quinte der Tonica und als Grundnote der Dominante, mit und ohne Septime, — figuriren. Welche Einfachheit, und gleichwohl — welche magiſche Wirkung!

Außer dem Terzett der Genien enthält das Finale des erſten Act's noch mehrere bedeutende Einzelnheiten: ein ſchönes obligates Recitativ und die ſchönen Stellen des, Tamino's Fragen beantwortenden unſichtbaren Chors; einen ſehr hübſchen zweiſtimmigen Canon; einen, mit großer Kunſt und Zierlichkeit über eine gegebene Inſtrumental-Figur ausgeführten Dialog: „Nun ſtolzer Jüngling" u. ſ. w. und den letzten Chor Presto, eine Art Hurra! zu Ehren Saraſtro's,

*) Wir meinen den erhabenen Chor, womit die Beſchwörungsſcene in der Wolfsſchlucht beginnt.

um einen heitern und brillanten Actſchluß zu gewinnen. Im Ganzen, gleichwohl, dürfte dieß Finale wohl als das ſchwächſte, was aus Mozart's Feder hervorgegangen iſt, erachtet werden. Dieß kommt jedoch daher, daß auch im Textbuch dieß Finale nicht im Geringſten einem Finale gleicht. Statt einer Folge dramatiſch verbundener Scenen, beſtehend aus einer wirkſamen, feſten und fortſchreitenden Handlung haben wir hier einige kleine Bilder, — jedes mit ſeinem beſondern Rahmen und durch Decorationswechſel von einander abgeſondert. Und alle dieſe kleinen Bilder ſind im höchſten Grade dürftig, anti-dramatiſch und anti-lyriſch. Tamino, der auf der Flöte phantaſirt und die Thiere, die ihm zuhören; dann der Vogelfänger und die Prinzeſſin, die — auf der Flucht — ſich bei weitläufigen, in Terzen gehenden Betrachtungen über die Vortheile, welche ein gutes Paar Beine gewährt, aufhalten: „Schnelle Füße" u. ſ. w.; dann die Neger, die zu den Tönen eines Glockenſpiels tanzen; dann Saraſtro, der von der Jagd zurückkommt und dem Mohren Sohlenſtreiche geben läßt und deſſen, durch dieſen Befehl ſo herrlich bewieſene Weisheit man preiſt. War es wohl — um's Himmels willen möglich, mit ſolchem Material ein Finale wie die zu Don Juan und zu Cosi fan tutte zu Stande zu bringen?

Der zweite Act beginnt mit einem Prieſtermarſch, welchen Mozart ſeinem Idomeneus entnommen hat — einem vergrabenen Schatze, — aus welchem er ſich von Zeit zu Zeit einige Goldbarren zu holen geſtattete, um ſie wieder in Circulation zu bringen. Bedürften dieſe Selbſt-Plagiate einer andern Entſchuldigung, ſo wäre anzuführen, daß der Componiſt, wenn er auf ſeine Ideen zurückkam, nicht unterließ, ſie im Weſentlichen zu bereichern und in der Form zu vervollkommnen. Man vergleiche die beiden Märſche und ſehe, wie ſehr der der Zauberflöte ſein Vorbild — ſowohl hinſichtlich der Schönheit der Erfindung und des Reichthums der Inſtrumentation, als in der Majeſtät ſeines höchſt prieſterlichen Charak-

ters übertrifft. Die erſte Verſion iſt eine Skizze, die zweite ein von Meiſterhand vollendetes Gemälde.

Auf den Prieſtermarſch folgt eine Anrufung, gerade wieder wie in Idomeneus; anſtatt jedoch eine neue Entlehnung nachzuweiſen zu haben, müſſen wir dießmal eine ſehr merkwürdige Abweichung zur Sprache bringen. In dem Grade, als die Anrufung Neptun's an die Bilder des heidniſchen Gottesdienſtes erinnerte; ſo ſehr die Orcheſterarbeit dort verſchwenderiſch und der Styl blumenreich war, — in demſelben Grade nähert das Gebet an Iſis und Oſiris, in ſeiner hehren Einfachheit, ſich dem Choralgeſang, ob es auch den häufigen Periodenfall und den melodiſchen Fluß, den man in einer Opernarie gern antrifft, beibehält. Die Harmonie iſt es, beſonders die des Chors, in der Mitte und am Schluſſe dieſes göttlichen Geſanges, die ihm einen ſtarken Beigeſchmack von Kirchenmuſik verleiht. Die Begleitung iſt einfach in breiten und vollen Accorden vom großartigſten Effect über das melodiſche Geſpinſt gebreitet. Hier ſind keine Geigen, keine Flöten, ſondern Bratſchen, Violoncello und Poſaunen, eine gewichtige und gewaltige Harmonie, aus deren Mitte die Stimme des Prieſters wie eine rieſige Weihrauchſäule einſam zum Himmel aufſteigt. Sie ertönt, (d. h. ſie ſollte immer ſo ertönen,) wie jene Cathedral-Stimmen, die — mit der Orgel und der Poſaune an Tongewalt wetteifernd, die Wölbung der alten Dome erſchüttern und im Gemüth der Getreuen ſo mächtig wiederhallen. Erhaben von Anfang bis zu Ende. Die muſikaliſche Rolle Saraſtro's erhält ſich unveränderlich in dieſer Höhe.

Wir übergehen das Duett Nr. 12 und das auf gewiſſermaßen uncomponirbare Worte componirte Quintett Nr. 13,[1]) um über Nr. 14 ein Wort fallen zu laſſen. Es iſt das Lied des Mohren, der die eingeſchlafene Pamina küſſen will, welches Lied unbeſtritten in Schikaneder's Gebiet gehörte. Es hat eine unbedeutende und gemeine Melodie, der jedoch der

Tondichter mit Hülfe der Inſtrumentation einen ganz originellen Anſtrich zu verleihen wußte. Die Geigen, die die Melodie der Singſtimme in der doppelten Octave mitſpielen; die Paſſagen der Piccoloflöte, die ganz den Ton einer, irgend ein ländliches Schauſpiel z. B. — einen Bärenführer mit ſeinem gezähmten Zögling — ankündigenden Drehorgel vergegenwärtigen; die Menge der Sechszehntheil-Figuren, die das Orcheſter Unisono ausführt: dieſe ganze in ſo ungewöhnlicher Form und hoher Tonlage gehaltene Begleitung verleiht dem Tonſtück einen Charakter wilder Härte und ungeſchlachter Fröhlichkeit, die vollkommen zu den roh-ſinnlichen Abſichten und dem ſchwarzen Geſicht des Monoſtates paßt.

Von hier an drängen ſich die Schönheiten im zweiten Act und füllen ihn bis zum Rande, bis auf einige leichte, — ebenſo durch die bunte Vermengung und Ungleichartigkeit der Scenen, die ſich zwiſchen die Notabilitäten und den Plebs des Drama's theilen, als durch die Grund-Clauſel des Contracts, den der Tondichter mit dem Director abgeſchloſſen hatte, — veranlaßte Flecken. Die Königin der Nacht, deren Partie Mozart nach den außerordentlichen Stimmmitteln ſeiner Schwägerin Hofer einrichtete, hatte ſich ſchon im erſten Act durch eine Arie von tollkühner Bravour ausgezeichnet. Die zweite Arie: — „Der Hölle Rache" — zu der wir jetzt gelangen, iſt jedoch noch ganz etwas Anderes. Es giebt keinen Mittelweg für die Sängerin, die dieſes furchtbare Tonſtück wörtlich wiedergeben möchte. Entweder muß ſie bis zu den Sternen ſich verſteigen, wenn ihr hohes F deutlich genug anſpricht, um ſie dahin zu tragen, oder ſie muß, wenn ſie nicht ſo hoch hinauf kann, die Schmach und die Wunden ihres Falls unter der Verſenkung verbergen, welche der Textdichter in der Vorausſicht eines ſo tragiſchen Falls — ganz ausdrücklich für ſie in Bereitſchaft halten läßt. Die Transpoſition giebt ein leichtes und allgemein benutztes Auskunftsmittel an die Hand, um ſich nicht einer ſolchen Unannehmlichkeit auszuſetzen und dem

Werke das einzige Tonſtück energiſcher und gewaltiger Leidenſchaft, was darin vorkommt, zu erhalten.

Nichts Schöneres als der declamatoriſche Theil dieſer Arie und die Recitativ-Phraſe am Ende. Indeſſen hat ſie für uns den großen Nachtheil, mit Staccato-Stellen, die man heut zu Tage und mit Recht nicht mehr liebt, überladen zu ſeyn; es wäre jedoch wieder leicht, dieſem durch die Abänderung der geſtoßenen Achtel in geſchliffene Sechszehntheile zu den nämlichen melodiſchen Figuren abzuhelfen, wodurch man prächtige Rouladen erhalten würde.

Unmittelbar nach dieſem ungeſtümen Aufruf zur Rache, bietet uns Schikaneder — als der große Moraliſt, der er war — das Gegengift der mit ſolchem Kraftaufwand von der nächtlichen Königin zum Beſten gegebenen blutdürſtigen Anſchläge dar: — einen Text voller Milde, — ein Stück Predigt — dar, der die Rache verdammt und den Menſchen anempfiehlt, ſich als Brüder zu lieben. Die Stimme, die Iſis und Oſiris angerufen hatte, ruft jetzt ihre göttlichen Gebote in's Gedächtniß. „In dieſen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht.“ Larghetto, E-dur ³/₄.

Saraſtro iſt leidenſchaftlich für das Glück der Menſchheit eingenommen, wie die Königin der Nacht es für die Rache iſt; er läßt demnach die Zuhörer Das empfinden, was der Textdichter nur als einen moraliſchen Gemeinplatz ihm in den Mund legte. Von daher ſchreibt ſich der tiefe Reiz und die unzerſtörbare Gewalt dieſer Cavatine her, welche die liebreichſte Milde, die zum Herzen dringendſte Salbung athmet, und welche, würdig vorgetragen, ſicherer Thränen entlockt, als ſo manche Tonſtücke, worin die Kunſtmittel des Pathetiſchen bis zum Aeußerſten geſteigert worden ſind. Dennoch hat Mozart hier nur ſehr einfache Mittel angewandt; ein Geſang von 24 Tacten, der ſich genau, ohne irgend eine Ausweichung in den Grenzen ſeiner Tonart hält; mäßig angebrachte Orcheſterfiguren; zur Ausſchmückung eine Imitation —

moto contrario —* und die der Flöte zugetheilte Wiederholung einer Geſangsphraſe, während die Singſtimme ſich in die tiefen Noten vergräbt, die zuvor dieſer nämlichen Periode als Baß gedient hatten: dieß die ganzen Elemente einer Compoſition, deren Gewalt ich als unzerſtörbar bezeichnete. Und welchen Prüfungen hat ſie in der That nicht widerſtanden? Während eines Viertel-Jahrhunderts — oder länger noch — haben alle Sänger von grobem Geſchütz dieſe Arie, überall — wo es ein Orcheſter, ein Clavier oder eine Guitarre gab — und ſelbſt ohne das — geſungen und immer wieder geſungen. Dazu kommt, daß faſt alle ſie caricaturmäßig vortrugen. Zuerſt aus Mangel an Methode und dann weil den — mit dem, zum Saraſtro und andern Partieen deſſelben Genre's erforderlichen Umfang verſehenen — Baßſtimmen — am häufigſten in der tiefen Quinte von D zu A — entweder Wohlklang oder Kraft abgeht. Auch haben die Deutſchen dieſe Stimmen in zwei Kategorieen eingetheilt, je nachdem ſie den einen oder den andern Uebelſtand an ſich haben. Eine Stimme ohne Schmelz und Metallklang, und die wie eine tiefe Violoncellſaite, welche man mit Stroh umwickelt hat — klingt, nennt man „Stroh-Baß;" dagegen bedeutet „Bier-Baß" eine ſtarke, aber rohe, rauhe, holperige und ungleiche Stimme, deren künſtliche Tiefe von der Anzahl verſchiedener Krüge Bier, die der Sänger vorher geleert, oder von einer ſchlafloſes durchbrachten Nacht, oder einem ſorgfältig unterhaltenen Schnupfen abzuhängen ſcheint; lauter Dinge, die — wie man weiß — zwei und ſelbſt drei Töne in der Tiefe gewinnen laſſen, um die übrigen Töne des Stimmbereichs zu verderben oder zu unterdrücken. Faſt alle Miſſionaire, die Deutſchland nacheinander uns geſandt hat, um die egyptiſche Weisheit auf unſern Theatern zu predigen, gehörten mehr oder weniger in die beiden oben erörterten Claſſen.*) Der letzte, den ich in Peters-

*) Siebert und Münter machten in dieſer Beziehung eine ehrenvolle Ausnahme.

burg gehört hatte, konnte ſelbſt für einen Muſter-Strohbaß gelten, was ihn nicht hinderte, ſeine Perioden immer in der Tiefe zu ſchließen; dieſe Schlüſſe waren aber nur für die Augen. Wahrſcheinlich hätten ſelbſt die Leute, die das Gras wachſen hören, nichts davon vernommen. Das Orcheſter ſchloß allein, und der Sänger geſellte ſich bei der Schlußcadenz mit einer ſtummen und ſchrecklichen Grimaſſe — Aequivalent der tiefen Note, die dem Ohre verheißen war — hinzu; ſo zwar, daß wir das Vergnügen gehabt haben, die letzte Hälfte der Arie des Saraſtro in mimiſchen Noten ausgeführt zu ſehen. Die Umriſſe der Melodie wurden deutlich durch Kopfbewegungen und Verzerrungen der Geſichtsmuskeln ausgedrückt, die der Strohbaß — wir ſind ihm dieſe Gerechtigkeit ſchuldig — mit einer ſeltenen Vollkommenheit der Analogie — nach Geltung und Tiefe der muſikaliſchen Noten abmaß.

Nr. 17. Terzett. Nachdem erſt die Zauberflöte und Zauberglöckchen am Zellamt Saraſtro's — ohne Zweifel als verdächtige Waare — weggenommen worden waren, bringen die Genien dieſe Gegenſtände mit Beifügung eines tüchtigen Imbiſſes und Erfriſchungen ihren Eigenthümern wieder zurück. Die Situation iſt ſchön für ermüdete Reiſende, bei weitem weniger für den Componiſten. Als Haushofmeiſter und Kellermeiſter vermochten die, mit dieſen proſaiſchen Functionen bekleideten Genien nicht mehr den Charakter zu entfalten, der ihren erſten Auftritt auszeichnet. In Ermangelung eines Beſſern hat Mozart in dieſem Terzett zu der muſikaliſchen Malerei ſeine Zuflucht genommen. Er hat ſich erinnert, daß die Genien Flügel haben, und er hat dieſe Flügel im Orcheſter in wiederholten kleinen Anſätzen ſchlagen laſſen, die ſo lebhaft und bebend ſind, daß das flattert und ſchimmert, wie der launenhafte Flug einer Libelle. So müßte, denke ich mir, Charles Nodier's Trilby fliegen. Dieſe, bis zu Ende zu

den Pauſen der Singſtimmen beibehaltene Begleitungsform iſt von einer reizenden Anmuth.

Pamina iſt im erſten Act ſo mißhandelt worden — wohl verſtanden vom Verfaſſer des Textes, daß Mozart mit Eifer die Gelegenheit ergreifen mußte, die Unbilden dieſer intereſſanten Perſon zu rächen. Der Text der Nr. 18 bot ihm einen ſehr günſtigen Anlaß dazu dar. Es war dieß einer der glücklichſten Treffer des Textbuches, in welchem das Gute immer nur zufällig iſt. Pamina geht mit dem Gedanken um, ein Daſeyn zu enden, das die Liebe kaum erſt begonnen hat; nach ihren Aeußerungen ſollte man glauben, daß ihr nur das Grab als Zuflucht bleibt. Dramatiſch hat dieß junge Mädchen ohne Zweifel ſehr Unrecht, um Nichts und wider Nichts ſich ſo verzweifelt zu geberden; aber wer von uns, in ihrem Alter, hat nicht mit einer ſchrecklichen Ueberzeugungsſicherheit oftmals zu ſich geſagt: „Ja, 's iſt Alles vorbei, Alles verloren, auf immerdar verloren. Gott wie iſt das Leben eine Laſt! — was nun mit dieſer Bürde des Daſeyns anfangen?“ — Und weshalb dieß herzbrechende Selbſtgeſpräch? — wegen eines verfehlten Rendez-vous vielleicht, oder um noch geringfügigerer Veranlaſſungen willen. Dieß iſt gerade der Fall bei dem jungen Mädchen, und ſo ſind denn bei ihrer Arie natürlich die klagevollſten und ſchwermüthigſten elegiſchen Saiten angeſchlagen. „Ja ich fühl's, es iſt verſchwunden: Andante, G-moll $^{6}_{8}$. Dieſe Arie oder dieſe Cavatine iſt von einem Ausdruck beſeelt, den der Tondichter aus ſeiner Seele tiefſtem Grunde hervorgeholt hat, auf daß ſie geraden Weges wieder zum Herzen der Zuhörer dringe, ſolange Lieben und Leiden der Menſchheit Loos ſeyn wird. Durch ihre Geſangs-Abſchlüſſe und die Einfachheit ihrer Begleitung nähert ſich das Tonſtück etwas dem Charakter der Romanze. Die Inſtrumental-Melodie läßt ſich nur ab und zu und nur wie ein flüchtiges Echo der Singſtimme vernehmen. Gleichwohl laſſe man ſich dadurch nicht täuſchen. Dieſe

ſcheinbare Einfachheit verbirgt Schätze von Harmonie. Man ſehe, wie in dem 5. und 6. Tacte, — wo der große Septimen-Accord mit dem übermäßigen Serten-Accord ſo himmliſch abwechſelt, — die herbſten Diſſonanzen mit den weichſten Accorden vermählt worden ſind. Außerdem kommt die ſcharfe Harmonie der kleinen None in zwei verſchiedenen Tonarten, mit allen ihren Intervallen und einem wundervollen Effect zum Vorſchein. Vor allem aber iſt eine Stelle — ein harmoniſcher Trugſchluß, — der wir nichts Aehnliches in ihrer Art an die Seite zu ſtellen wiſſen. Im Geſang, Tact 33 tritt die vollkommene Cadenz ein, die der Componiſt jedoch vermieden hat, indem er den Grundbaß um eine Quinte — ſtatt um eine Quarte — hinauf gehen ließ. Man mußte Mozart ſeyn, um die Modulation dergeſtalt in Ungewißheit ſchweben zu laſſen und ſie ſo wieder nach der Tonika zurück zu führen, worin der Geſang in Thränen erſtirbt. Und welch genialer Zug iſt ferner das Schluß-Ritornell, dieſer chromatiſche Baß, der mit ſo viel Eleganz unter den ſchluchzenden Syncopen der Flöte und der Geige dahin gleitet. Es iſt unmöglich, die Schönheit des Styls und die Tiefe des Ausdrucks in einem Tonſtück dieſes Charakters zu übertreffen.

Der Text von Nr. 19, ein — wiewohl die alltäglichen Reime von „Sonne" und „Wonne" enthaltender Prieſter-Chor, ſchloß ſich ſehr vortheilhaft einem lyriſchen Erguſſe an. Er beginnt mit Iſis und Oſiris, wie Nr. 11, ohne jedoch Anrufung, noch Gebet zu ſeyn. Die Eingeweihten, die zu den guten Geſinnungen des Novizen (Tamino) das beſte Zutrauen haben, wünſchen ſich Glück, bald einen Bruder mehr zu den ihrigen zu zählen. „Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben" ſind Worte, die dem Tondichter die äſthetiſche Baſis und das äſthetiſche Colorit des Muſikſtücks an die Hand gegeben haben. Das Tamino verheißene „neue Leben" giebt ſich dem Gefühl und der Phantaſie in dem Geſang der, bereits darin aufgenommenen Ein

geweihten kund. Nach der erhabenen Heiterkeit, nach der myſtiſchen Ruhe, nach dem himmliſchen Wohlklang, nach der ſtrahlenden Größe, wovon er durchdrungen iſt, würde man einen aus den Wolken dringenden Chor ſeeliger Geiſter zu hören vermeinen, wären nicht die Anwendung der Blechinſtrumente und eine — gleichſam — Paleſtrina'ſche Harmonie, die den Flug der Phantaſie in den Umkreis des Tempels einſchließen. Noch ſchauen die Eingeweihten die Gottheit nur durch den bildlichen Schleier des Cultus und unter der Umhüllung der prieſterlichen Formen. Auch haben ſie nur ein Gelübde, was mit der höchſten Erhabenheit des Ausdrucks in dem Wort „Bald!" zuſammengefaßt erſcheint. „Bald, bald, bald wird er unſ'rer würdig ſeyn," eine Phraſe, deren muſikaliſcher Sinn ſich durch ein pittoreskes Bild vortrefflich darthut. Man ſieht den Gerechten, der — müde und matt von ſeiner irdiſchen Pilgerſchaft, die Hände und Augen zum Himmel erhebt und in der Freude ſeines Herzens ſich zuruft: Bald! Dieſer Chor iſt für drei Männerſtimmen, mit gleichlaufender Harmonie — à capella — geſetzt; die Trompeten und Poſaunen ertönen im Einklang mit den Singſtimmen; gegen das Ende hin kommt eine einzige Orcheſter-Phraſe — eine, aus vier Noten beſtehende und unvergeßliche Phraſe — vor. Das iſt bis zur Anbetung ſchön, ſalbungsvoll bis zu Thränen, erhaben, göttlich!

Es kommt ſehr häufig vor, daß dasjenige von den Enſembleſtücken der Oper, welches bei der Darſtellung die meiſte Wirkung hervorbringt, das Trio Nr. 20 „Soll ich Dich Theurer nicht mehr ſehen" — iſt. Ich ſage nicht nein, aber ich will erklären, warum. Dieſes Terzett umfaßt, ausnahmsweiſe, eine ächt dramatiſche Situation. Die Stunde der Prüfungen rückt heran; die Liebenden müſſen ſich nennen; die Beſorgniß einer Gefahr miſcht ſich in ihr Lebewohl. Pamina überläßt ſich rückhaltlos ihren Befürchtungen; Tamino ſtellt ihr eine Ergebung entgegen, die mehr in ſeinem

Willen, als in ſeinem Herzen wurzelt; Saraſtro, deſſen impoſante Unerſchütterlichkeit durch ein ganz väterliches Wohlwollen gemildert wird, benachrichtigt die jungen Leute, daß die Friſt verſtrichen, und ermahnt ſie und ſpricht ihnen Muth ein. Sicher ein vortrefflicher Stoff zu einem Terzett. Ein in ſich ſelbſt ganz und gar lyriſcher Inhalt; individuelle von einander abweichende Empfindungen, Steigerung und die dem Ohre zuſagendſten Stimmlagen. Verbindung: Sopran, Tenor und Baß. Andere Tondichter hätten vielleicht dem Tonſtück eine tragiſche und leidenſchaftliche Färbung gegeben; Mozart hat es nicht gethan. Dieß hätte die Situation verkennen und den Charakter Paminens entſtellen geheißen, der in dem ganzen zweiten Act ſich als der wahre Typus der bleichen, melancholiſchen, reizbaren, nebelhaften und hyperſentimentalen jungen Mädchen der heutigen Romane erweiſt. Ferner handelt ſich's ja nicht um eine, mit Gewalt bewerkſtelligte, ewige Trennung, um einen, inmitten einer Schaar von Comparſen mit widerwärtigen Geſichtern ertheilten und empfangenen „ultimo amplesso.“ Es handelt ſich um eine freiwillige Trennung von einigen Stunden; die aus der Ferne furchtbar erſcheinende Gefahr iſt ja nur ein leeres Schreckbild, das vor einem feſten Entſchluſſe verſchwinden muß. Zu dunkel gehaltene Farben hätten mithin ein Gemälde verfälſcht, das von Haus aus die ſanfteſten Farbentöne erheiſchte. Wir vernehmen Liebesſeufzer, zärtliche Klagen, ſchwermüthige Ahnungsſchauer, niemals das Geſchrei einer unmotivirten Verzweiflung. Das Orcheſter bewegt ſich in Arpeggien; und auf dieſem unruhigen, aber gleichförmigen Grunde zeichnen ſich die entzückenden Melodieen der Singſtimmen herrlich ab. Zuerſt iſt es ein Dialog zwiſchen dem Mädchen, die ſich die Gefahr bedeutender, als ſie iſt, vorſtellt, und den beiden Männern, die ſie ermuthigen und tröſten. Doch bald ändert ſich das Verhältniß; Tamino, der angehende Weiſe, fängt mit ſeiner Verlobten in Terzen zu weinen an: „Wie bitter ſind der Trennung Leiden!“

Es bleibt nur der Greis zu vernünftigen Gegenvorſtellungen und Begütigungen übrig. Die Geſammtheit der drei Singſtimmen verſchlingt ſich zu canoniſchem Contrapunkte, der mit Phraſen fließender Melodie abwechſelt. Dann kommt jene ſchöne Steigerung, wo der auf dem tiefen B einſetzende (die Stunde ſchlägt) Baß in auf einander folgenden halben Tönen bis zum D aufſteigt, während jeder modulatoriſche Schritt immer ausdrucksvollere Antworten in den obern Stimmen hervorruft. Die Umſchlingungen der letzten Lebewohl's machen ſich heiß und zitternd fühlbar, da, wo der Componiſt — einige Tacte vor dem Schluß den Sopran und den Tenor mit einer ſo großen contrapunktiſchen Meiſterſchaft — „in a trully masterly manner" — wie Burney ſagen würde — in einander verflochten hat.

Der zweite Act iſt dem erſten bis in die Scenen trivialer und volksthümlicher Natur, die ſich um die Perſon des Vogelfängers reihen, überlegen. So hat die Arie: „Ein Mädchen oder Weibchen" nichts von ihrer melodiſchen Friſche eingebüßt, und das, die Strophen deſſelben in Variationen begleitende Glockenſpiel bewährt bei Parterre und Galerie immer noch die Zauberkraft, die es andern Orts auf Monoſtatos und ſeine Schwarzen ausgeübt hatte. Außerdem iſt die Melodie dieſer Strophen wie gemacht zu einem Variationen-Thema.*)

Die beiden Verfaſſer der Zauberflöte ſcheinen alle ihre Kräfte zuſammengenommen zu haben, um im letzten Finale den Hauptſtreich zu führen und ſich — jeder in ſeiner Weiſe — zu übertreffen. Man möchte ſagen, daß gleichzeitig ſie darin alle Geſchicklichkeit aufgeboten haben, um — Jeder zu ſeinem Vortheile — den Vertrag zu umgehen, der ihre beiderſeitigen Intereſſen ſicher ſtellte. „Das ganze Finale — mein ſoll es

*) Ein „geborenes" Thema, wie man heut zu Tage ſich ausdrücken würde. D. Ueberſ.

ſeyn — dachte Schikaneder bei ſich. Pamina, die — damit wir nicht Eins in's Andere reden — wahnſinnig gewordene Pamina, die ſich erdolchen will; der Vogelfänger, der im Begriff ſteht, ſich zur Ergötzung des Publikums zu erhängen, und der ſich gar ſchnell wieder losknüpft, als er das mit Federn bedeckte Weibchen erblickt, deſſen Ausbleiben ihm den Spleen zugezogen; hernach die in Bewegung geſetzten Iſis-Myſterien, das ſeltene und herrliche Schauſpiel der Feuer- und Waſſerprobe; die mit ihrer ſchwarzen Sippſchaft erſcheinende und mit ihr in die Nacht des Tartarus geſtürzte nächtliche Königin; endlich der Triumph des Weiſen, die glänzende Moral oder Lehre des Stücks nämlich eine ungeheure Sonne von geöltem Papier, die den ganzen Hintergrund des Theaters einnimmt — — dieß alles war ſo ſchön, ſo blendend, und der Weg durch dieſen Wunder-Schutt dermaßen geſperrt, daß Mozart die Hand über die Augen legen mußte, wie im Zwielicht, um nachzuſehen, ob nicht irgend ein kleines Plätzchen für ihn übrig blieb. Glücklicherweiſe mußte dem Maſchiniſten Zeit zur Vorbereitung der obbeſagten Wunder gelaſſen werden. Daraus ergaben ſich einige Hinhaltungs- und Ausfüll-Scenen. Zwar hatten die integrirenden Theile dieſes Finale's nicht mehr Zuſammenhang, als wir in denen des erſten Finale's vorgefunden; daraus ein Ganzes ſchaffen, wäre mithin ebenfalls unmöglich geweſen; doch beſaßen hier wenigſtens einige der einzelnen Bilder, trotz des Textes, einen hohen lyriſchen Werth. Dieß waren wieder glückliche Zufälle.

Die Genien eröffnen dieß Finale wie das andere durch einen Geſang, der dem Himmel zu entſteigen ſcheint, worauf ſie, zur Erde ſich niederlaſſend, ſich als gutmüthige Zwiſchenredner und begleitender Theil Paminens großer Scene anſchließen. Dieſe Scene, woraus der Textdichter etwas albern Tragiſches zu machen vorhatte, hat Mozart als großer Dichter aufgefaßt. Den Dolch, den man ihm darreichte, warf er — da es nicht der ächte Dolch Melpomene's war, weit von ſich.

Er wußte, daß die ſanfte, die melancholiſche Pamina eines ſo verzweifelten Actes — wie der Selbſtmord — unfähig war. Sie hat ihren Dolch blos zum Behuf einer ordentlichen theatraliſchen Stellung und ſpricht vom Tode, wie viele meiner, ſich in beſtem Wohlſeyn befindenden Leſer zu ihrer Zeit davon geſprochen haben. Gleichwohl müſſen wir auf den erſten Blick erkennen, daß Pamina ſehr unglücklich iſt; ſie ſingt, daß es einen Stein erweichen möchte — aber man wolle ſie darum nicht für wahnſinnig halten, wie dieſer Lügner von Schikaneder vorgiebt. Nein, Pamina iſt in den Zuſtand zurück gekehrt, den ihre Cavatine ausdrückte; ſie hat deſſen äußerſte Stufe erreicht. Unverſiegbar rinnt fortan der Melodie-Strom ihrer von Zweifel ruhelos umhergetriebenen Seele, fließt die Thränenquelle ihrer Augen. Den elegiſchen Tönen ſind ſchwere Beklemmungen, bittere Leiden gefolgt; der Geſang iſt unbeſtimmt, verwirrt, ſeltſam; es wohnt ein phyſiſcher Schmerz in der Bruſt dieſes jungen Mädchens. Wozu der Dolch? Ihr hört es ja, ſie wird gleich von ſelber „an gebrochenem Herzen", wie eine deutſche Feder ſchreiben würde, ſterben. „Ha, des Jammers Maaß iſt voll" u. ſ. w. Die Rolle der drei Genien in dieſem wundervollen Andante entſpricht genau derjenigen, welche der Chor in der griechiſchen Tragödie verſah. Sie führen Unterredung mit der handelnden Perſon, bezeugen Mitleid mit ihren Schmerzen, ermahnen ſie und ertheilen ihr Rathſchläge; aber ſie ſprechen nie zur ſelben Zeit, wo die erſtere ſich vernehmen läßt.

Im Augenblick, wo Pamina den Dolch erhebt, um ſich zu tödten, kündigt der Chor ihr an, daß ſie Tamino, der ſie immerdar liebe, wieder finden ſoll. Dramatiſche und muſikaliſche Entwickelung, Uebergang von der höchſten Betrübniß zur höchſten Freude.*) Demnach Allegro und ¾-Tact, wie

*) „Himmelhoch jauchzend—
Zum Tode betrübt!"
Goethe.

man auch heut zu Tage wählen würde. Doch dieß Allegro hat wenig Aehnlichkeit mit einer Cabalette. Mozart hatte nicht für zweckmäßig erachtet, der Verzweiflung Paminens die tragiſche Haltung zu verleihen; er hat eben ſo wenig gewollt, daß die Freude ſie zum Tanze triebe. Wenig Lebhaftigkeit im Rhythmus; wenig Bewegung im Orcheſter, wenig Modulation, eine ziemlich ruhige Melodie. Der hohe Sinn dieſer Muſik iſt — ſo zu ſagen — hinter den Noten verborgen. Es iſt die gläubige Liebe, ſtatt der im Don Juan ſo energiſch ausgedrückten leidenſchaftlichen Liebe; die Liebe, welche ſtatt nach Genuß — als ihrem Entzweck — zu trachten, über dem geſtirnten Himmelsdom ſchweift und ſich in's Unendliche verſenkt; die Liebe, wie gewiſſe Dichter ſie auffaſſen und wie noch beſſer die drei Geiſter ſie verſtehen und empfinden konnten, deren Stimme ſich zu ihrem Preiſe, dem Geſange Paminens zugeſellt. Bei dem erhabenen Aufſchwunge, der den Schluß dieſer großen Scene herbeiführt, fühlt ſich der Zuhörer mit der ſingenden Perſon zugleich zum Himmel empor gehoben.

Die Einweihung ſoll beginnen. Wir haben die noch verſchloſſenen Pforten des, zu den Prüfungen beſtimmten Ortes und vielleicht die außerordentlichſte, in den dramatiſchen Werken Mozart's enthaltene Conception vor uns. Dieſes Phänomen von Compoſition muß mit der ganzen Aufmerkſamkeit die es verdient, erörtert werden. Hier zuerſt der Text:

Der, welcher wandelt dieſe Straße voll Beſchwerden,
Wird rein durch Feuer, Waſſer, Luft und Erden;
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er ſich von der Erde himmelan.
Erleuchtet wird er dann im Stande ſeyn,
Sich den Myſterien der Iſis ganz zu weih'n.

Die Art von Allegorie, welche in dieſer ſechszeiligen Strophe verborgen liegt, iſt ſo klar, daß ſie ſogar aufhört,

eine zu ſeyn. Die Straße voll Beſchwerden — iſt das Leben; die Belohnung, welche denen verheißen, die dieſe rauhe Bahn muthvoll durchwandert haben werden, iſt die Offenbarung aller Myſterien, zu denen das Grab den Schlüſſel bietet. Ganz chriſtliche Lehren und Verheißungen. Nun — eben ſo wie Tamino — näherte Mozart ſich dem Ziel der Reiſe. Jene furchtbaren Pforten, die man nur einmal durchſchreitet: bald ſollte ihre einzige und unerbittliche Flügelthür hinter ihm ſelbſt zufallen. Bemerken wir zweitens, daß die zum Vortrag dieſes Texts auserſehenen Perſonen von einer ganz problematiſchen Natur waren. Im Textbuche heißen ſie ganz kurz „Zwei geharniſchte Männer," ſie erſcheinen mit heruntergelaſſenem Viſir und flammenden Schwertern; eine Benennung und Attribute, welche der Phantaſie ein weites Feld darbieten. Meint man nicht hier den Schattenriß jenes andern Phantoms, das ſchon erſcheint, um Mozart ſeine letzte Stunde anzukündigen, und zu ſeiner letzten Arbeit gebieteriſch aufzufordern, zu ſehen?

Erwägt man, daß die Arbeit des, auf jenen Text componirten Muſikſtücks in den Annalen des lyriſchen Drama's durchaus ohne Beiſpiel iſt, und daß ſie ſelbſt in der Theatermuſik gänzlich fremd erſcheint, dann dürfte man kaum der Vermuthung ſich erwehren können, daß Mozart weit mehr an den allegoriſchen, als an den directen Sinn der Worte d. h. weit mehr an ſich ſelbſt, als an ſeine Oper gedacht habe.

Da alle religiöſen Myſterien unter ſich und mit den meiſten menſchlichen Einrichtungen das gemein haben, daß ſie von der Zeit ihre höchſte Weihe empfangen, ſo ſcheint Mozart vor Allem das Gefühl eines hohen Alterthums bei den Zuhörern haben erwecken zu wollen. Er ging bis zu den erſten Zeitaltern der Muſik zurück, um eine Geſangsform ausfindig zu machen, die dieſer Abſicht entſpräche; ſtatt jedoch den Geſangsſtyl jener entlegenen Epoche nachahmen zu wollen, hielt er es für zuverläſſiger, eine fertige Melodie, eine alte Choral-Melodie: —

„Chriſt unſer Herr zum Jordan kam“ die man Wolf Heintz, einem Componiſten aus dem 16. Jahrhundert zuſchreibt, der ſelbſt ſie wahrſcheinlich in den erſten, älteſten Geſängen der katholiſchen Kirche aufgefunden haben wird, zu wählen. Du lieber Himmel — welch' ein Choral! Die traurigſte, altväteriſchſte, vergilbteſte, allen Gewohnheiten eines modernen Ohr's widerſtrebendſte Begräbniß-Pſalmodie. Und, wie um dieſe Charakterzüge von Alterthümlichkeit und Mißfälligkeit noch zu überbieten, ließ der Componiſt den Choral von Tenor und Baß von einem Ende zum andern in Octaven ſingen. Zwiſchen der Melodie und der Begleitung durfte kein Anachronismus ſtattfinden. Das Tonſtück mußte eine, ſeit dem 15. Jahrhundert bekannte Compoſitionsform (— ein über fugirte Contrapunkte gebauter Choral —) wieder zur Erſcheinung bringen. Da ſich's nun darum handelte, dem canto fermo nicht ſowohl andere Singſtimmen als die Kräfte eines vollſtändigen Orcheſters entgegen zu ſtellen und da weder das 15. noch das 16. Jahrhundert, irgend ein nachahmenswürdiges Muſter von Inſtrumental-Styl vorweiſen, ſo entlehnte Mozart die Ideen ſeiner Begleitung dem wahren Schöpfer dieſes Styls — Sebaſtian Bach — wie uns Abt Stadler ſagt — eben ſo wie er die Melodie aus Wolf Heintz hergenommen hatte. Gleichwohl entſtand aus dieſen vereinigten Entlehnungen, was den Effect anbetrifft, Etwas, woran weder Heintz, noch Bach, noch irgendwer jemals gedacht hatten: eine höchſt romantiſche und phantaſtiſche Compoſition; originell, eben dadurch daß Vieles andern Zeitaltern der Muſik entnommen worden, neu, weil Nichts vorzeitlicher ſcheint; theatraliſch und täuſchend im höchſten Grade, in Betracht der Situation, weil ſie rein kirchlichen Geiſt athmet; eine unergründliche Tiefe alter harmoniſcher Gelehrſamkeit, ein Meiſterwerk moderner Inſtrumentation und im Ganzen ein poetiſches Wunder, welches die Phantaſie eine unermeßliche Strecke durchfliegen läßt. Hat man jemals in einem düſterern Tone Pſalmen ſingen hö-

ren, als dieſe beiden, durch die dröhnenden Stimmen der Poſaunen verdoppelten und von dem ganzen Chor der Blasinſtrumente getragenen Stimmen? Das geheimnißvolle Paar ſingt für ſich, während die, ihrerſeits unabhängigen Fugenthemen wie die Räder einer Uhr, die immer und immerzu geht, aber auf deren Zifferblatt man weder Zahlen noch Zeiger erblickt, in einander greifen. Das Grauſen gleitet langſam über das Saiten-Quartett, es erſtreckt und verbreitet ſich, durchrieſelt jede Stimme, überträgt ſich von einem Inſtrument in's andere. Dem Orcheſter entſteigt es wie Todtenklagen, welche die Echo's der Imitation mit dumpfem Aechzen, in erſtickten Seufzern bis in's Unendliche wiederholen. Das, durch dieſe ſeltſame, mit den Schauern der Todesangſt durchſchütternde Muſik vor das geiſtige Auge beſchworene Schauſpiel fließt nach und nach mit dem auf der Bühne ſtattfindenden zuſammen, bis daß eine Art geiſtiger Phantasmagorie erzeugt wird. Die ſchwarzen Männer nehmen die Züge jener Geſtalten an, die man auf den Rittergräbern eingehauen liegen ſieht. Sie haben ſich auf ihrem ſteinernen Lager emporgerichtet, um eine uralte Litaney anzuſtimmen; ihre Degen brennen wie Wachskerzen. Mit ihnen hat ſich der Schatten ihrer Zeit erhoben, der über die Zuhörerſchaft hinſchweift. Die Seele durchdringt ein unausſprechliches Bewußtſeyn deſſen, was lange Zeit, längſt vor uns einmal war; und dennoch trotz dieſer Art magnetiſcher Intuition oder rückwärts ſchauender Hellſicht, zu welcher weder die Poeſie der Worte noch irgend eine andere Poeſie zu gelangen vermögen, fühlen wir die unüberſteigliche Kluft, welche uns von dieſem erloſchenen Leben der Vergangenheit trennt, das die Muſik uns erſtehen läßt. Wir fühlen die ganze Tiefe des Nichts, in die es hinabgeſunken iſt.

So ſtark war alſo der ſchreckliche Zauber, den zu jener Zeit auf Mozart ſeine fixe Idee ausübte, daß er mitten im Theater, in einer Schikaneder'ſchen Oper und bei — wer weiß was für ungereimten — Myſterien auf einmal mit einer Stimme,

die man bis dahin noch nicht bei ihm gehört hatte, und die aus den Grabgewölben einer Kirche zu kommen [illegible]ien, den Grabgeſang anſtimmte.

Bisher hat das Zauberinſtrument Tamino's, die Flöte, auf die Handlung des Drama's noch gar keinen Einfluß ausgeübt; eben ſo wenig, wie ſie dem Componiſten ſonderliche Dienſte geleiſtet hat. Sie hatte nur bei Saraſtro's Menagerie ſich nützlich erwieſen. Gleichwohl wird gegen das Ende des Finale's dieſe Flöte, obwohl auf indirecte Art, die Veranlaſſung zu einem ſchönen lyriſchen Momente. Pamina, der verſtattet wurde, die Gefahren und den Ruhm der Einweihung mit ihrem Geliebten zu theilen, ereilt ihn im Augenblick, wo die verhängnißvollen Pforten ſich öffnen ſollen. Sie erzählt ihm in ſehr gewählten, declamatoriſchen und harmoniſchen Ausdrücken, wie einſt ihr Vater, ſeeligen Andenkens, in einer Zauberſtunde beſagte Flöte aus dem Stamm einer tauſendjährigen Eiche bei Blitz und Donner, Sturm und Graus geſchnitten hätte. Dieſer geſangreiche Talisman ſoll die fortan unzertrennlichen Liebenden gegen die, auf ihrem Wege ihrer harrenden Schreckniſſe ſchützen. Als Pamina zu den zwei letzten Strophen ihres Monologs: **Wir wandeln durch des Tones Macht** u. ſ. w. gelangt iſt, nehmen Tamino und die geharniſchten Männer gleichzeitig mit ihr dieſen Text auf, woraus ein Quartett entſteht. Zu zeigen, in welchem neuen Licht die große Frage des Todes wieder erſcheinen könne, wenn die Hingebung und Glaubensſtärke einer tugendhaften (in Pamina verperſönlichten) Liebe, und die hohen (in Tamino, dem Inhaber der Zauberflöte verperſönlichten) Offenbarungen der Harmonie ſich auf die Verheißungen der (durch zwei ihrer Diener repräſentirten) Religion ſtützen — das war das Problem, das Mozart bei dieſer Situation vorgeſchwebt zu haben ſcheint. Wie letztere die Verherrlichung ſeiner Kunſt von ihm erheiſchte, hat er all' ihre Zaubergewalt in einem Raume von 22 Tacten entfaltet. Es wäre überflüſſig,

dieſes erhabene Quartett erſt noch erörtern, loben, bewundern und in Himmel erheben zu wollen. Man möge es ſich ſelbſt anſehen; denn bei ſolcher Muſik kommt der, beim Sehen uns heimſuchende Zauber beinah dem, mit dem Hören verbundenen Hochgenuſſe gleich.

Eins iſt zu bemerken, was — wie mir ſcheint — als Beweis gelten kann, wie ſehr Mozart die directen und wirklichen Intentionen des Textbuches verachtete. Der fugirte Choral und das darauf folgende Quartett ſollten nur die Vorrede oder der Proſpectus zu den Iſis-Myſterien ſeyn. Der Textdichter hat dieſe Scenen als Wartſteine für die ſchauſüchtige Menge angebracht. Nun trifft ſich's, daß gerade, wenn Schikaneder auf Vorbereitung ſeiner Wunder bedacht iſt, der Componiſt die ſeinigen in der Partitur vollzieht. Schon hat die Muſik uns Alles geſagt und noch ſehen wir nichts; ſchon hat ſich die Macht der Harmonie dem Zuhörer völlig offenbart, und Tamino hat das Zauberinſtrument noch nicht angeſetzt. Sobald die Myſterien ſichtbar werden, verſchwinden ſie in der Muſik, die mit einem Male — wie um der Pfeife des Maſchiniſten zu gehorchen und mit einem armſeligen und kindiſchen Schauſpiele ſich in Einklang zu ſetzen — zu völliger Bedeutungsloſigkeit herabſinkt. Hinter einem Gitter erblickt man die Feuer- und Waſſerproben: — eine mit Flor behangene Walze, die herumgedreht wird; auf- und niederſteigende, mit Steinmörtel überſtrichene Flammen, wobei der Maëstro ſich ausruht. Man hört ein mageres Flöten-Solo, was heut zu Tage ſelbſt ein Anfänger verſchmähen würde, ein Singſtimmen-à Due mit ſüßlichen Terzen; hierauf eine rauſchende Toaſt-Fanfare, die den Triumph der Eingeweihten verkündet und den Componiſten plötzlich aus dem Schlummer aufſchreckt. Das iſt Alles.

Jetzt Platz für den Vogelfänger, der ſehr dringende Geſchäfte hat; denn erſtlich ſoll er ſich erhängen, ferner die Bekanntſchaft ſeines Weibchens Papagena machen und end-

lich ſich dem ferneren Wohlwollen der Logen und des Parterre's empfehlen. Um dieß Alles nach Wunſch in's Werk zu ſetzen, hat er eine Arie im $^6/_8$ und ein Duett auf die Sylbe Pa, die erſte Sylbe ſeines illuſtern Namens. Die Arie ſagt uns bei weitem mehr zu, als Alles, was Papageno vorher geſungen hat. 's iſt weniger Gaſſenhauer, weniger Volksweiſe; es iſt allerliebſt, ſelbſt heute noch. Glückliche Motive, geiſtreiche Züge und eine, mit allen Feinheiten muſikaliſcher Würze ausgeſtattete Begleitung, die Mozart gewiß von Roſſini geſtohlen hat. Was das Duett betrifft, ſo iſt dieß eine Art Spielerei, der ein poſſirlicher Text in Verbindung mit dem komiſchen Zuſchnitt des Rhythmus einen Charakter recht originellen Laune zu verleihen wußte.

Die nächtliche Königin nähert ſich mit Monoſtatos und ihren drei Damen dem Tempel. Eine Moll- und düſtere Tonart, ein — wie das einem Sturm vorhergehende Getöſe, — dumpf grollendes Inſtrumental-Thema deuten auf irgend eine Kataſtrophe. Schönes Enſemble von Singſtimmen, welche dieſer unterirdiſchen Unruhe entſprechen. In langen, majeſtätiſchen Accorden, aber ſtets unter der Bedrohung der vortrefflich fortgeführten Orcheſter-Figur wird der Racheſchwur von den Singſtimmen ausgeſprochen. Plötzlich trifft ein Donnerſchlag — eine, auf einen zermalmenden Accord baſirte Inſtrumental-Exploſion — die Königin und ihr Gefolge, die mit einem, ihrer Niederlage geltenden und unisono ertönenden Wehgeſchrei verſinken. „Auf Finſterniß folgt Sonnenhelle" — eine göttliche Harmonie auf jene Ausrufungen der Verzweiflung. Der, dießmal aus allen vier Stimmlagen beſtehende Chor der Eingeweihten begrüßt den neuen Bruder in einer Sprache, worin ſich das, von innen erneuernde Reſultat der Einweihung, das von Ruhe, Sanftmuth, von erhabener und heiterer Betrachtung ſtrahlende Leben kundgiebt, das der junge Erbe Saraſtro's ſo eben errungen hat.

Dieſer Schluß faßt den verborgenen Sinn der Oper in

ſich zuſammen und ſpielt ſelbſt durch ſeinen Text darauf an. Tamino — Mozart erblickt das Ziel ſeiner wunderbaren Pilgerſchaft. Groß waren die Beſchwerlichkeiten des Weges; ohne Zahl und faſt über Menſchenkräfte hinaus die Aufgaben, die dabei ſeine Standhaftigkeit geprüft haben. Jene Beſchwerlichkeiten — er hat ſie überſtanden; jene Prüfungen — er iſt daraus zur Zufriedenheit Desjenigen hervorgegangen, der ihn unter die Menſchen geſandt hatte. Des Ruhmes Strahlenkrone umleuchte die Stirn des unerſchrockenen Himmelsboten; ſüße Ruhe erquicke den müden Wanderer. „Dank! Dank!“ rufen ihm ſchon von allen Seiten die Eingeweihten der Muſik zu, „Dank!“ hallen heut alle Stimmen der gebildeten Welt wieder und „Dank“ wird noch die fernſte Nachwelt — in die begeiſterte Hymne der Iſis-Prieſter mit einſtimmend — ihm darbringen.

VIII.

La Clemenza di Tito.

Titus.

Ernſthafte Oper in zwei Acten.

Das Gedicht Metaſtaſio's war in ſeiner urſprünglichen Form ſchlecht abgefaßt und dem Weſen und den Verhältniſſen der modernen Oper ſchlecht angepaßt, da es innerhalb einer ſchläfrigen, zu drei Acten ausgedehnten Handlung nur eine Reihenfolge von Arien und Recitativen darbot. Mozart ſah die Nothwendigkeit ein, dieſes Textbuch umzuſchmelzen, bevor er an die Compoſition gehen konnte. Der Signor Marroli, Hofdichter des Kurfürſten von Sachſen, wurde mit dieſer Arbeit beauftragt, die er nach der Angabe und unter der unmittelbaren Leitung des Tondichters ausführte. Der ganze zweite Act wurde — als zur Handlung unnöthig — geſtrichen; der erſte mit dem dritten — mittelſt einiger Bruchſtücke aus dem weggelaſſenen Acte — verbunden, und um die monotone Aufeinanderfolge von Recitativen und Arien zu vermeiden, wurden mehrere Scenen in dem Quintett-Finale des erſten Acts — der Hauptnummer des Werks und das wir zwiefach Mozart verdanken, weil er es iſt, der ſowohl den poetiſchen Stoff dafür angegeben, als die Muſik dazu geſchrieben hat — angebracht. Mittelſt dieſer Kürzungen gewann die Fabel an

raſchem Fortgang und an Intereſſe; die Angelegenheiten der beiden Liebespaare — bei Metaſtaſio immer ein ſtreng beobachteter Punkt — ſchleppten weniger; und — was das Weſentliche iſt — man führte in das Textbuch die, der Entfaltung der großen Effecte der dramatiſchen Muſik ſo günſtigen Enſemble-Scenen ein. Inzwiſchen blieb der, obſchon auf dieſe Weiſe verengerte Rahmen doch immer noch ziemlich weit, und Mozart hatte nur 18 Tage, um ihn auszufüllen. Seine mehr und mehr abnehmenden Kräfte ſagten ihm, daß ihm die Sache unmöglich ſeyn würde, wenn er es unternähme, das ganze Werk im Mozart'ſchen Style zu ſchreiben. Zwiſchen dieſer traurigen Ueberzeugung und dringenden Verpflichtungen in die Enge getrieben wie er es war, hatte er die Wahl, entweder ein mittelmäßiges Ganzes zu liefern, oder auch, ſich das, was ihm von Zeit und Kräften noch übrig blieb, für einige Kern-Scenen aufſparend, die Hauptarbeit im laufenden Styl der italieniſchen Muſik ſchnell fertig zu machen. Die Wahl war nicht ſchwer. Mozart ſchrieb und arbeitete con amore fünf oder ſechs Nummern, welches Meiſterwerke ſind; auf die andern Scenen, die er nur ſkizzirte, trug er reichlich den Firniß des Zeitgeſchmacks auf; und — bei der faſt fabelhaften Kärglichkeit der ihm bewilligten Friſt, beauftragte er Süßmeyer, die nicht obligaten Recitative zu ſchreiben, mit dem Vorbehalt, ſie durchzuſehen. Die Tradition ſchreibt Süßmeyer ſogar zwei Nummern des erſten Acts, die Arie der Vitellia: „Deh si piacer mi vuoi“ und das Duett zwiſchen Sextus und Annius: „Deh prendi un dolce amplesso“ zu. Dieſe vorläufigen Notizen ſcheinen uns unumgänglich zur richtigen Beurtheilung der letzten dramatiſchen Arbeit Mozart's. Sie erklären und rechtfertigen die widerſprechenden Ausſagen, zu denen la Clemenza di Tito Veranlaſſung gegeben hat, je nachdem die Kritiker das Werk in ſeiner Geſammtheit oder ſeinen Einzelnheiten betrachtet haben. In ſeiner Geſammtheit iſt es unſtreitig die ſchwächſte der ſieben claſſiſchen Opern des

Verfaſſers. Man hat die Bemerkung gemacht, daß im Allgemeinen die Inſtrumentation im „Titus“ — im Vergleich mit den andern Meiſterwerken Mozart's — ſehr ärmlich ſchiene — was ſehr wahr iſt, und man hat hinzugefügt, um die auffallende Schwäche der Tenor-Arien (die des Titus) zu entſchuldigen, daß ſie für einen ſtimmloſen Sänger geſchrieben worden wären, was mir keineswegs erwieſen erſcheint. Ich finde im Gegentheil, daß die eine dieſer Arien: „Se all' imperio, amici Dei“ bedeutende Schwierigkeiten der Vocaliſation darbietet, und daß alle drei für einen hohen Tenor, folglich für einen Sänger mit Stimme und Mitteln geſchrieben worden ſind. Die Kritik hat endlich die verſtümmelten Dimenſionen einiger Nummern — in denen ſich eine haſtige Ungeduld kundgebe, mit einer Arbeit zu Ende zu kommen, von der man wiſſe, daß man ſie nicht, wie ſich's gehört, vollenden könne — gerügt. Dieſe Bemerkungen meiner Vorgänger, — ich werde ſie durch die folgenden zu vervollſtändigen ſuchen.

Bis dahin hatte Mozart in ſeinen Opern mehr oder minder ein eigenes Syſtem befolgt, welches die richtige und äußerſt ſchwierige Mitte zwiſchen den Italienern und Gluck — hinſichtlich deſſen, was man die lyriſch-dramatiſche Wahrheit nennt — hielt. So viel als möglich die Intereſſen des Drama's mit denen der Ausführung vereinigend, ſetzte er gleichwohl ſein eigenes Intereſſe, als Maëstro: — nämlich den Werth und die Bedeutung der Muſik an und für ſich — über Alles. Weder Gluck, noch die Italiener von damals würden die Intention eines Muſikſtücks wie z. B. das Allegro des Sextett's im Don Juan verſtanden haben. Nun, dieſe richtige Mitte und dieſe, den beſondern Intereſſen des Componiſten eingeräumte Oberherrſchaft finden nur bei einer kleinen Zahl von Scenen der „Clemenza“ wieder ſtatt. Die meiſten Arien dieſer Oper ſind — ſo zu ſagen — den Sängern auf den Leib angemeſſen worden, und zwar dergeſtalt, daß dieſe — nicht ſowohl

Alles, — was ſie ſollten, als vielmehr was ſie konnten — daraus machen. Was das Orcheſter anbetrifft, ſo ſehen wir es zu oft auf eine lediglich begleitende Harmonie beſchränkt; die Figuren-Zuthaten und -Gegenſätze, wodurch ſich die Inſtrumentation unſers Helden auszeichnet, kommen darin ſelten vor. Dagegen ſind im Titus zwei Arien mit obligaten oder concertirenden Partieen für die Clarinette und das Baſſethorn. Dieſe Arten von Duetten zwiſchen dem Sänger und einem Inſtrumente ſind zuweilen von bedeutender Wirkung; doch in der Theatermuſik wollen ſie nichts ſagen,[1]) es ſey denn daß die obligate Orcheſterſtimme einen deutlichen und directen Bezug mit der Situation hätte, daß ſie dazu diente, eine, ausdrücklich oder unausgeſprochen in dem Text enthaltene dramatiſche Intention anſpielungsweiſe anzudeuten und auf dieſe Weiſe ein weſentlich erfordertes Beſtandtheil der Begleitung ausmachte. Alsdann bildet jedoch das Inſtrumental-Solo niemals ein Duett mit der Singſtimme, wie in der Arie des Sextus: „Parto“; es entwickelt ſich vielmehr nach einem melodiſchen Entwurf, der jede Idee von Concurrenz oder Rivalität mit der Singſtimme ausſchließt. In ſolcher Art iſt z. B. die — in einer reizenden Scene der Schweizerfamilie — der Clarinette, — in einer herrlichen Romanze des Freiſchützen — der Bratſche — und in Zerlinens Arie: batti, batti — dem Violoncell zuertheilte — Rolle gehalten.

Was wir ſo eben bemerkt, will — mit andern Worten — ſagen, daß die haſtig entworfenen und ausgeführten Theile des Werks reine „ernſthafte“ („seria“) Muſik aus dem letzten Jahrhundert ſind; eine Muſik, welche — da ſie dem Inhalt des Textbuchs nicht ſtreng ſich anſchließt, ſondern ihn nur nachläſſig, loſe umgiebt, ſich ebenſo gut auf etwas Anderes beziehen und mit demſelben Genuß im Concert wie im Theater gehört werden könnte.

Aus dieſem Grunde wählten unſere wackern Sängerinnen

wenn ſie uns ausnahmsweiſe einmal Mozart hören laſſen wollten, — Arien aus Titus; und ſie hatten vollkommen Recht.

Doch, der Tondichter hat nicht allein mehrere wahrhaft tragiſche Scenen des Stücks geſchwächt, er iſt ſo weit gegangen, einen gefälligen und ſüßlichen Ton anzunehmen, wo er hätte pathetiſch und ſchrecklich ſeyn müſſen; er iſt bis zum förmlichen Widerſinn gegangen. Eine ſo ſchwere Beſchuldigung wird der Belege nicht entbehren dürfen. Die bereits erwähnte Arie des Sextus wäre ſchon einer. Ich will noch einen weit ſtärkern geben. Dieſer nämliche Sextus wird vor Titus, — ſeinen Freund, ſeinen Wohlthäter und jetzt ſeinen Richter, den er hat ermorden wollen, — geführt. Der Schuldige drückt die ſchrecklichen Gewiſſensbiſſe, die ihn zerfleiſchen, aus und erfleht, als letzte Gnade, einen ſchnellen Tod. Sicher war Nichts weniger zweideutig, als eine derartige Situation. Nun wohl, wenn Sextus, deſſen Schweſter der Kaiſer im erſten Acte heirathen will, Sextus mit kaiſerlichen Gunſtbezeugungen überhäuft, ſich bei ſeinem Herrn *di tante grazie* zu bedanken gehabt hätte, würde er ein anderes Motiv gewählt haben, als: „**Tanto affanno soffre un cuore ne si more di dolor?**“ Doch Mozart — woran dachte er denn, als er es wählte? — Er dachte, allem Anſchein nach an die Signora Perini — gute Sängerin, vielleicht, ziemlich ſchlechte Schauſpielerin, wahrſcheinlich, Frauenzimmer, auf alle Fälle und welchem die Rolle des Sextus anheimgefallen war. Bei tragiſchen Helden und Liebhabern, mit Verſchwörern und Königsmördern, deren Partie im Sopran- oder Contra-Alt-Schlüſſel geſchrieben iſt, durften die Regeln der muſikaliſchen Kritik, wenn es ſich um dramatiſche Wahrheit handelt, nicht ſo ſtreng angewandt werden, und Mozart iſt alſo außer Schuld. **La Clemenza di Tito** iſt eigentlich **la Clemenza d'Augusto**, unter andern Namen für die lyriſche Scene eingerichtet: Titus, Sextus und Vitellia entſprechen genau

Auguſtus, Cinna und Emilie. Dem italieniſchen Gedicht fehlen nur die Schönheiten des franzöſiſchen Trauerſpiels; ſonſt wäre die Aehnlichkeit vollkommen. Die Geſchichte iſt für die Tondichter eine ziemlich unergiebige Mine; — eine Wahrheit, die in der Theorie ſo bündig dargethan und in der Praxis ſo wohl anerkannt worden iſt, daß heut zu Tage die Oper ſich kaum an die Geſchichte wagt, oder ihr nur Namen und Epiſoden entlehnt, wie es Walter Scott in ſeinen Romanen gethan hat.

In der That liegt es klar am Tage, daß die Revolutionen, die Eroberungen, die Thronwechſel, die Hofintriguen eben ſo wenig, als der politiſche Ehrgeiz und die politiſchen Intereſſen — die Hebel jener Begebenheiten — in's Gebiet der muſikaliſchen Kunſt gehören. Man hat jedoch hauptſächlich auf die Unſchicklichkeit hingewieſen, die darin beſtünde, die großen Männer der Geſchichte auf der Scene ſingen zu laſſen. Es iſt dieß eine und zwar ſehr ſtarke; jedoch warum? Warum haben dieſe nämlichen Männer die Freiheit, in Hexametern und Jamben zu ſprechen, ohne daß die Vernunft daran Anſtoß nimmt? Berühmte, der Muſik unkundige Schriftſteller haben, wie mir ſcheint, dieſes Warum ſehr unbefriedigend beantwortet. La Harpe, unter Andern, giebt vor, daß der Sänger nicht die Würde einer hiſtoriſchen Perſon zu erreichen, noch ſich mit ihr in der Phantaſie des Zuhörers zu identifiziren vermöchte, weil ſeine Kunſt immer an das Handwerk erinnere. Dagegen ließe ſich kein Wort ſagen, wenn Alexander von einem Frauenzimmer und Cäſar von einem Caſtraten — im Cabaletten-Styl, mit vielen Rouladen und Cadenzen ad libitum — geſungen würde.

Wenn man jedoch Benelli in der Veſtalin, oder unſern Samoïloff in der Rolle des Simeon (Joſeph von Mehul) geſehen hat, ſo wird man zugeben, daß ein großer Tragöde, der wahrhaft tragiſche Muſik ſingt, ganz und gar nicht an das Handwerk erinnert, und daß er um ſo

mehr und um ſo größere Illuſion hervorbringt, als der große Tragöde, der die ſchönſten Tiraden declamirt. Nach unſerm Dafürhalten ſind die ausgezeichneten Charaktere der Geſchichte dazu gekommen, in Verſen zu ſprechen, weil ihnen — Helden der That und des Gedankens — die Verſe dieſe doppelte Ueberlegenheit zu bewahren vermögen; ſie ſind es nicht, ſich in Muſik auszudrücken, aus dem Grunde, weil dieſe, die ſich nicht direct an den Verſtand und die Erinnerung der Zuhörer wendet, dieſe nämlichen Männer nur würde in Gefühlshelden umkleiden können. Licinius, ein fingirter Triumphator, erſcheint erhaben in einigen Scenen der Veſtalin. Dieß kommt daher, weil wir bei ihm keine andere wirkliche Größe kennen, als die Gewalt ſeiner Liebe und die Majeſtät ſeines Zorn's. Dagegen würde Cäſar in der nämlichen Situation ſehr am unrechten Platze erſcheinen. Demohngeachtet entging das Textbuch der „Clemenza" den weſentlichen Uebelſtänden des hiſtoriſchen Genre's. Die Fabel und die Hauptperſonen (die leidenſchaftlichen Charaktere) darin waren faſt Erfindung. Titus ſelbſt nimmt in der Muſik nur einen untergeordneten Rang ein, und konnte füglich keinen andern einnehmen. Er hat alle Tugenden, was ein ſehr großes Glück für ſeine Völker iſt, und nicht eine Leidenſchaft, was es nicht in demſelben Grade für den Maëstro war.

Nachdem wir ſo des Breitern die Angelegenheiten der Kritik erledigt haben, ſuchen wir uns jetzt, um billig zu ſeyn, zu vergewiſſern, daß nach Idomeneo und Don Giovanni keine Oper des Verfaſſers dramatiſche Schönheiten ſo hohen Ranges enthält, als dieſe nämliche, in achtzehn Tagen von einem Kranken geſchriebene und 26 Muſikſtücke enthaltende Clemenza di Tito. Wir beſchränken unſere Unterſuchung auf die, zu den ſchönſten Situationen componirten Glanznummern, und auf die, über andere, minder vollendete Scenen verbreiteten Einzel-Schönheiten.

Den Reihen der, den Stempel der Meiſterſchaft an ſich

nagenden Stücke eröffnet die Ouverture, deren Verwandtſchaft mit der zu Idomeneo wir ſchon andern Orts erkannt haben. Sie iſt, wie dieſe letztere, aus einem Guß, ohne Vorſpiel, heroiſch von einem Ende bis zum andern, jedoch unvergleichlich beſſer gearbeitet und von einem bei weitem glänzendern und modernen Heroismus. Allegro, C-dur 4/4. Bald vernehmen wir die melodiſchen Klänge des Triumphs, die die Soli der Blasinſtrumente uns zuführen; bald iſt es der Tumult der Gefechte, die beim ſtärkſten Forte der Tutti's vor ſich gehen. Mozart hat das erhabene Bild Roma's, der Herrſcherin der Welt durch Waffengewalt, und vielleicht auch die vorhergegangene kriegeriſche Epoche des Titus Veſpaſianus — der erſt der Eroberer und die Geißel Judäa's war, bevor er ſich den ruhmvollen Beinamen „Amor et deliciae humani generis" erworben — zurückrufen wollen. Die Schlacht iſt in den Mittelſatz der Compoſition verlegt, wo die Modulation Schlag auf Schlag — raſch, gewaltſam, ſcharf, mit herben Diſſonanzen vermiſcht, wie man ſie häufig in den Werken der Inſtrumental-Compoſitionsſchule unſerer Tage antrifft — erfolgt. Jedoch findet dabei ein bedeutender Unterſchied ſtatt. Die jetzigen Componiſten moduliren zu oft nur, um zu moduliren; bei ihnen folgen die Accorde dergeſtalt auf einander, daß ſie das Gehör überraſchen und es zuweilen verletzen, wie die Neuerer des 17. Jahrhunderts es thaten; ſie erfolgen willkührlich, in anarchiſcher Unordnung, ohne irgend einem höhern, ſie leitenden Compoſitionsgeſetze zu gehorchen.[2]) Niemals verfährt Mozart auf dieſe Weiſe, auch wenn ſeine Modulation noch ſo raſch und kühn fortſchreitet. So beginnt das in Rede ſtehende Bruchſtück mit dem, dießmal in Es vorgeführten Motiv der Ouvertüre ſelbſt und von da gelangen wir, nach Verlauf einer Strecke von dreißig Tacten, nach F-dur, nachdem wir die Zwiſchentonarten berührt haben. Warum ſcheint dieſe, in ſolcher Haſt ſich fortbewegende Modulation nichtsdeſtoweniger nur den ihr zukommenden Weg einzuſchlagen?

Weil das, in canonischer Form zwischen die Instrumente vertheilte Thema mit einem, ihm an Stärke weit überlegenen Gegenthema kämpft, das ihm immer auf der Ferse ist, das es von der Melodie zum Basse und vom Basse zur Melodie verfolgt, je nachdem der Flüchtling in der einen oder bei dem andern Zuflucht gesucht hat. Am Schlusse tritt eine dritte, drohende und kriegerische Figur, die man schon in der ersten Hälfte der Partitur gehört hat — hinzu. Der modulatorische Ungestüm und das außerordentliche Feuer, welche diesen prachtvollen Mittelsatz auszeichnen, erscheinen somit als das Resultat einer nicht minder gewandten als glänzenden Zusammenstellung von drei Themen, von denen zwei, voller Heftigkeit und Feindseligkeit, das dritte tyranniſiren und es zwingen, sich allen ihren despotischen Launen zu fügen. Es ist also hier ein hinreichender musikalischer Grund vorhanden, der nicht allein die rauhen Wendungen der Modulation rechtfertigt, sondern auch noch einen hohen technischen und ästhetischen Werth Dem verleiht, was letztere, ohne jenen Grund, gar nicht gehabt hätte.

Eine andere zu beachtende Wahlverwandtschaft zwischen Idomeneus und Titus besteht darin, daß die Arien der beiden Opern (wir nehmen die der Electra davon aus) alle nach italienischem Zuschnitt entworfen sind. Die Arien im Idomeneus streben jedoch mehr nach dramatischem Ausdruck und erreichen ihn auch öfter. Dagegen zeigen die Melodieen im Titus einen weit überlegenen idealischen Ausdruck. Im Allgemeinen frei von veralteten Formen, legen sie nur die wesentlichen Charakterzüge der italienischen Musik, wodurch diese sich immer behaupten wird: — Wohlklang, Weichheit, Glanz, die feste, anmuthige und entschiedene Haltung — mit einem Wort: die vollkommene Sangbarkeit dieser Musik — dar.

Die Nähe der Clemenza und der Zauberflöte — Werke, die in der Jahreszahl sich berühren oder selbst zusammen treffen, wie man im ersten Bande gesehen hat, bietet Analogieen einer

andern Art und von weit größerem Intereſſe dar. Wir erkennen darin ſichtlich die Spur derſelben moraliſchen Einflüſſe. Einige der ausgezeichneten Geſänge im Titus gehören ebenſo der Kirche an und der elegiſche Ton löſt ſich bisweilen von ſelbſt in jene andere Tonart auf, die — nach den Stunden der ſchwermüthigſten Exaltation — uns einen ruhigen und begeiſterten Blick über die Grenzen des irdiſchen Horizonts hinaus thun läßt. Die merkwürdigen Anſpielungen an das, damals ſchon ſo nahe Ende des Componiſten, fehlen eben ſo wenig dem Textbuch der Clemenza und es iſt unnöthig, hinzuzufügen, daß dieſe Texte unter jenen figuriren, welche Mozart mit der meiſten Begeiſterung und Genialität wiedergegeben hat.

Als Sextus, in der Meinung, zum Richtplatz zu gehen, von Vitellia Abſchied nimmt, läßt ihn Metaſtaſio folgende Worte ſagen, die ich für den poeta cesareo ſehr wenig römiſch, ſondern erſtaunlich romantiſch finde:

Se al volto mai tu senti
Lieve aura che s'aggiri
Gli estremi miei sospiri
Quell' aito sarà.

Genau der Gedanke von Abendempfindung. Man kann ſich denken, ob Mozart ihn gut wiedergegeben hat; er hat in's Präſens geſetzt, was der Dichter nur in's Futurum ſetzen konnte. Schon gehört die Perſon nicht mehr dieſer Welt an. Ihre Stimme hat keine Thränen mehr; ihr, des Irdiſchen entkleidetes, von Leiden befreites, fortan ganz aus Harmonie und Liebe beſtehendes Weſen umflattert wie ein koſendes Lüftchen die, in Trauer und Thränen um ſie Zurückgebliebenen.

Die Arie der Vitellia — Nr. 23 — mit obligatem Baſſethorn, die ſchönſte des Werks, und eine der ſchönſten, die Mozart geſchrieben hat, enthält eine Anſpielung derſelben

Wattung. Sie iſt vor mir bemerkt worden. Non più di fiori vaghe catene etc. und dann

Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggo la morte
Ver me avanzar.

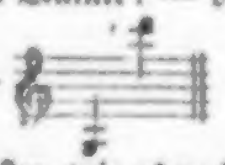
Mozart ſah gleichfalls das düſtre Bild ſich zwiſchen ihm und der holden Zeit der Blumen, die nur auf ſeinem Grabe wieder blühen ſollten, aufrichten. Es giebt wenig, uns bekannte Geſangſtücke, wo ſo viele edle muſikaliſche Gedanken vereinigt wären, als in dieſer Arie und wenige, deren Charakterdefinition mehr Schwierigkeiten darböte. Wenn ſie nur dramatiſch wäre, würde ſie nur traurig und würde ſie kurz ſeyn; ſie iſt jedoch lang und in zwei Abtheilungen, weil der Componiſt darin die Worte in infinitum wiederholt und ſie willkührlich — nach den rhythmiſchen Verhältniſſen ſeiner Perioden — auf italieniſche Manier durch einander wirft, was ſchon ein ſehr zerſtörendes Verfahren beim Drama iſt. Mag wer will es Mozart verübeln, die Verſe Metaſtaſio's, wie etwa einen ſchlechten Lumpen, zerriſſen zu haben; wir haben nicht den Muth dazu. Die Arie iſt ſo wunderſchön, die Klage darin iſt ſo köſtlich in die freien Spiele der Phantaſie des Tondichters verſchmolzen, der nicht mit Worten wiederzugebende Sinn der Motive*) iſt dem der Textworte ſo ſehr überlegen, die Stellen des obligaten Inſtruments wiederholen in ſo ſüßen Echo's die Phraſen der Singſtimme, anticipiren oder commentiren deren Sinn mit ſo viel Reiz, das Ganze endlich erhebt ſich zu einer ſolchen idealiſchen Höhe, daß man

*) Eines dieſer Motive (Tact 101 des Allegro) finden wir in dem Duſſe-Duett in Robert der Teufel, mit einigen harmoniſchen Modificationen, die es jedoch keineswegs unkenntlich machen. *)

wirklich ein Barbar ſeyn müßte, um zu verlangen, daß der Meiſter all' dieſe Schönheiten dem Intereſſe einiger poetiſcher Gemeinplätze hätte zum Opfer bringen ſollen.

Es iſt andererſeits wahr, daß dieſe bezaubernde und göttliche Arie nur wenig oder vielmehr ganz und gar nicht den Charakter Vitellia's — einer Närrin und eines Ungeheuers — wiederſpiegelt. Närrin, weil ſie ſich einbildet, auf den Thron der Cäſaren erbliche Anſprüche zu haben, als ob das römiſche Reich eine moderne, auf das Princip der Legitimität gegründete Monarchie oder ein Lehn wäre, das von „Kunz" auf „Grete" fallen könne; Ungeheuer, weil ſie die Leidenſchaft eines Mannes, den ſie nicht liebt, mißbraucht, um ihn zum Mord des Kaiſers anzutreiben, den ſie liebt oder den wenigſtens ſie ſehr geliebt haben würde, wenn Titus ſie hätte zu ſeiner Frau machen wollen. Eine vollſtändige Uebertragung dieſes Charakters in Muſik war nicht möglich. Alles, was der Componiſt hätte thun können — es hätte darin beſtanden, den Charakter mit einer großen Gefühlsenergie — wie Donna Anna — und mit wüthender Leidenſchaftlichkeit — wie Electra — auszuſtatten. Doch ſcheint es, daß die erſchöpfte Ader Mozart's die Schilderung eines energiſchen, zwei Acte hindurch behaupteten Charakters verſagt habe. Einmal nur erinnert uns Vitellia entfernt an die Tochter des Comthurs: — in dem herrlichen und pathetiſchen Terzett: Vengo! aspettate! das übrigens kein Terzett, ſondern eine Arie mit Hinzutretung von zwei begleitenden Stimmen iſt. Die Situation iſt an ſich ſelbſt ſehr ſchön. Sextus, durch die blutdürſtigen Aufſtachelungen ſeiner Geliebten beſiegt, ſchickt ſich an, das Verbrechen zu vollziehen; noch eine Stunde, und die Welt wird ſich ihres Abgottes beraubt ſehen. Das grauſame Weib erwartet mit einer, mit Gewiſſensbiſſen vermiſchten Angſt den Ausgang ihrer Anſchläge, als Publius und Annius erſcheinen, um ihr anzukündigen, daß — da Berenice abgereiſt — ſie es iſt, die der Kaiſer zur Gemahlin

erwählt habe. Welcher Augenblick für Vitellia! All' ihre theuerſten Wünſche — auf dem Punkt ſich zu erfüllen — durch ihre eigene Schuld vereitelt. Metaſtaſio hat die furchtbare Herzensangſt Vitellia's durch einen Schrei ausgedrückt, den der, dem er gilt, nicht mehr hören kann: „Sesto, Sesto!“ ein Schrei, erhaben an Wahrheit und an Schmerz. Der Ruf des Dichters war dießmal mächtig genug, um den Zauber der Krankheitseinwirkungen zu brechen, der auf dem Genie des Tondichters laſtete. Mozart richtete ſich in ſeiner ganzen Höhe wieder auf, und erhob ſich zum Standpunkt der Situation. Metaſtaſio's Ausrufungen ertönten in pathetiſchen Ausbrüchen; Vitellia rief ihre Rache beinah mit derſelben gebietenden Würde zurück, womit vordem Anna die ihrige herbeigerufen hatte; das aus ſeiner langen Lethargie erwachte — das wieder Mozart'ſche — Orcheſter nimmt eine, von dem Gang der Singſtimme unabhängige Haltung an, um den Effect der letztern beſſer zu unterſtützen; mit einem Worte: erhabene Tragik herrſchte auf der Bühne. Dieſes Muſikſtück wäre ein vollkommenes Meiſterwerk; es würde den pathetiſchſten Tonſtücken im Don Juan nahe kommen, wenn die unbedeutende und ſüßliche Melodie der andern Stimmen nicht an den Stellen, wo ſie dazwiſchen treten, ihm einigen Eintrag thäten.

Die Partie der Vitellia umfaßt einen Umfang von zwei Octaven und eine Quinte: — vom tiefen (Contra-Alt) C bis zum hohen D —  Sie erfordert mithin ein doppeltes Stimmregiſter, wie es wahrſcheinlich die Signora Marchetti-Fantozzi, für welche die Partie geſchrieben wurde, beſeſſen hatte. Du lieber Himmel! 1815, 16, 17 oder 18 — das genaue Datum fällt mir nicht bei — erinnere ich mich, ſie geſehen zu haben, dieſe arme Madame Marchetti, von deren Talent und ſchönen ſchwarzen Augen und heroiſchem Anſehen, das ſo herrlich zu der, in „la Clemenza“ ihr verliehe

nen Rolle paßte — Gerber's Lexicon ſo viel Rühmens macht. Wir haben ſie geſehen, dieſe Zeitgenoſſin Mozart's, die nicht mehr im Geringſten Vitellien glich: abgelebt und ohne Stimme — wie die großen italieniſchen Sängerinnen faſt alle zu uns gelangen, wenn ſie ſich zur Reiſe nach Petersburg entſchließen, — doch im Vortrage der claſſiſchen Cantilenen, worin ſie einſt glänzt, noch immer unendlich viel Seele und Methode entfaltend. Man legte bei uns wenig Gewicht auf den hiſtoriſchen und muſikaliſchen Werth einer Sängerin, für welche Mozart eine ſeiner ſchönſten dramatiſchen Schöpfungen componirt hatte. Offen herausgeſagt: Niemand wußte etwas davon. Sic transit gloria mundi, d. h. die Glorie der executiven Talente. *)

Von den drei, in der Oper enthaltenen Duetten geben wir entſchieden dem zwiſchen Servilia und Annius: „Ah perdona al primo affetto" den Vorzug. Es iſt ſehr einfach, ſehr kurz, von großer melodiſcher Bedeutſamkeit und voll ſchwärmeriſcher Zärtlichkeit. Das Duett „Deh prendi un dolce amplesso," welches man Süßmeyer zuſchreibt, iſt gleichfalls nicht ohne Reiz, doch hat der Componiſt nicht weniger als zwanzig Tacte für den „ſüßen Kuß" eingeräumt. Es waren zwei Männer, die ſich umarmten. Kaum dürften andere Tonſtücke die Geduld der Zuhörer mehr ermüden.

Die Enſemble-Scenen beſchränken ſich auf zwei Terzette und ein Quintett. Wir haben an den Anfang des einen der Terzette „Se al volto mai tu senti" erinnert, von dem das Andante beſſer iſt, als das Allegro. Daſſelbe könnte man von dem andern: „Questo di Tito il volto" — zwiſchen Sextus, Titus und Publius — ſagen. Der erſte Satz, das Larghetto, Es-dur, 4/4, iſt ganz vortrefflich. Es iſt dieß ein Dialog mit breiten Perioden, wo die Stimmen nicht zuſammen treffen, ſondern wo ſich wechſelsweiſe die Empfindungen des von Scham und Gewiſſensbiſſen überwältigten Verbrechers, der großherzige Schmerz Cäſar's beim Anblick der, durch

das Verbrechen ſo entſtellten Züge ſeines Lieblings und die Gemüthsbewegung, in welche einen Dritten der Anblick des, vor ſeinen Richter geführten Königsmörders verſetzt, ausſprechen. Sextus' Rede, womit das Tonſtück beginnt, iſt auf eine abgebrochene Tremolo-Figur gebaut, nach welcher dem Baß und den Geigen zuertheilte Tonleitern in Sechszehntheilen — während der „à parte"-Stellen des Publius — folgen. Eine herrliche Begleitung! Welche tragiſche Größe und welcher Adel in dem Befehl ſich zu nähern: „Avvicinati, non m'odi?" — den Titus dem Schuldigen zuruft, und welcher tief ergreifende Pathos in der Phraſe des letztern: „O voce che piomba mi sul cuore!" Wie athmet dieſer Dialog den Charakter plaſtiſcher und idealer Einfachheit, der in der Kunſt der Alten vorherrſchte. Nie — vielleicht — hat die Muſe der Tragödie lebendiger an den antiken Schmerz erinnert — hat ſie mit mehr Majeſtät den Cothurn beſtiegen. Wir würden auch in dem zweiten Satze Alles gelobt haben, die Eleganz des Rhythmus, die Doppel-Wendungen der Melodie ſowohl als die Zierlichkeit der Nachahmungen, wenn dieß Alles nicht von einer Beſchaffenheit wäre, um eben ſo gut auch andern, ſehr verſchiedenen Situationen unterlegt werden zu können.

Das Quintett dient dem erſten Act zum Finale und dem ganzen Werk — deſſen unſterblicher Schmuck es iſt, zur Krone. Laſſen wir zuvörderſt dem Signor Marroli oder vielmehr Mozart Gerechtigkeit widerfahren, nach deſſen Ideen jener Textdichter das Libretto Metaſtaſio's umſchmolz. Sicher konnte man weder die Vortheile des Theaters beſſer verwenden, noch die Anordnung eines tragiſchen Finale's mit mehr Verſtändniß und Glück zuſammenſtellen. Eine nächtliche Scene, inmitten des Forums das bald die Flammen des in Brand geſteckten Capitols erleuchten; Sextus, der das Finale mit einem Monolog eröffnet, worin er ſich mit der Idee des Vatermords zu befreunden ſucht; die andern Perſonen, die nach einander und zwar motivirt auftreten — dieſe hier von Gewiſſensangſt

geſoltert, jene dort von Grauſen und Schrecken erfüllt; der Mörder, der kommt und geht — ein neuer, von den Furien verfolgter Oreſt; die Empörung, die um den Platz herumgähnt und das römiſche Volk, der Chor, deſſen Verzweiflungsgeſchrei man hinter der Scene vernimmt, der die erſte Rolle in dieſer zugleich epiſchen und tragiſchen Handlung ſpielt: — ſicher — ſagen wir — konnte Nichts ſchöner, Nichts muſikaliſcher gedacht werden. Mozart, der Componiſt, blieb nicht hinter Mozart dem Anordner des Textbuchs zurück. Seine eigenen poetiſchen Ideen regten ihn wieder an, erwärmten ihn wieder, begeiſterten ihn und zwar in ſolchem Grade, daß der Bewunderung derer, die ſo glücklich begabt, um die beiden vollſtändigſten Formen der Kunſtpoeſie in demſelben Grade zu empfinden, und einſichtsvoll genug ſind, um die Mittel einer Verbindung zwiſchen jenen beiden Poeſieen zu würdigen — in dem Fall wo der Antheil der einen nicht dem Antheil der andern aufgeopfert werden darf, ſondern wo ſie im Gegentheil die Geſammtheit ihrer Kräfte zu vereinigen haben — noch keine erhabenere und großartigere Conception jemals dargeboten wurde. Unbeſtritten iſt dieß das Schauſpiel par excellence. Und möge man bemerken, wie ſehr ein, auf dieſer Gleichheits-Baſis beruhender Vortrag zwiſchen dem Drama und der Muſik in dem Titus-Finale unumgänglich war. Die Tragödie allein wäre mit allen den Vorkommenheiten, die es enthält, nicht zu Stande gekommen. Sie hätte wohl die fünf Charaktere reden und handeln laſſen; aber — das römiſche Volk, dieſe große, dieſe Hauptrolle — was hätte ſie daraus gemacht? Sie hätte ſich dem Choregraphen anempfohlen. Unglückliches Volk! Nach den obligaten Recitativen der Donna Anna hat Mozart kein ſchöneres geſchrieben, als das, was dieſes Finale — mit dem Monologe des Sextus eröffnet. An der Stelle, wo der Verräther, durch ſeine Erinnerungen zurückgehalten, alle Tugenden des Fürſten, den er ermorden will, aufzählt, hat der Componiſt das Zeitmaaß langſamer werden laſſen; das Reci-

tativ wird hier faſt ein Arioso. Hier haben wir den darſtellenden Styl, die redende Muſik des 17. Jahrhunderts in ihrer höchſten Vollendung.

Ungeachtet ſeines wunderbaren ſceniſchen Effects und der darin herrſchenden ungeſtümen Bewegung iſt das Allegro des Quintetts thematiſch angelegt worden. Die Einheit der Compoſition hat ihren Sitz in einer Geſangsphraſe, die in verſchiedenen — Dur- und Moll-Tonarten zum Vorſchein kommt, und womit die handelnden Perſonen nach einander, je nachdem ſie auf der Bühne erſcheinen, einſetzen. Zwiſchen dieſe edel pathetiſchen, obſchon immer geſangvoll bleibenden Phraſen fallen die erſchütternden Ausrufungen des Chors hinter den Couliſſen. Sie ertönen wie der Todesſchrei einer Volksmenge, unter deren Schritten ſich die Erde zu einem weiten Sarg ausgehöhlt hätte. Die Totalmaſſe des Orcheſters zerſchellt in donnernden Ausbrüchen auf dieſen Accorden der Zerknirſchung, die man zuerſt nur in längern Zwiſchenräumen vernimmt und die nur einen Schlag: „Ah!“ — thun. Dieſe, auf verſchiedenen verminderten Septimen-Harmonieen ſtattfindenden Exploſionen, rufen jedesmal eine neue Tonart hervor. Unvermerkt kommt die gewaltige Stimme des Volkes näher; die Accorde des Chors werden häufiger und ſie erfolgen zwei zu zwei: „Ah! Ah!“ Dieß iſt die techniſche Anlage dieſes Allegro. Was den Effect betrifft, ſo iſt er über alle Beſchreibung. Man muß ſie gehört haben, dieſe Muſik — ausgeführt, wie ſich's gehört — von entſprechenden, den guten Sänger und den guten Schauſpieler in ſich vereinigenden Repräſentanten, von zahlreichen und tüchtigen Choriſten unterſtützt und mit einer zweckmäßigen Scenirung.

Mozart ließ ſich zuweilen von einem wunderlichen Geiſt des Paradoxen beſtimmen. Welcher Tondichter — frage ich — würde wohl auf den Einfall gekommen ſeyn, das Finale mit einem Andante zu ſchließen, ohne daß in der Situation eine Veränderung vorgegangen war, — wenigſtens dem Anſchein

nach. Wer hätte nicht vorausgeſehen, daß die niederdonnernde Wirkung des lebhaften Tempo auf die Art verdampfen dürfte, und daß die Tauſende zum Applaus erhobener Hände im entſcheidenden Augenblick unthätig auf die Kniee der Zuhörer zurückſinken möchten. Mozart war darum nicht im Mindeſten beſorgt. Er hielt mitten im beſten Zuge des Allegro inne, um zwei oder drei Zeilen des einfachſten Recitativs zu ſchreiben, und fing dann ganz ruhig ſein Andante an. Er wußte wohl, was er that. Seine Idee war kühn, aber nicht paradox; ſie war vielmehr von einer tief durchdachten Richtigkeit. Die Situation — ſagten wir — erſchien nicht verändert. — — Materiell — nicht; in pſychologiſcher Hinſicht — bedeutend. Als im Anfang das Finale Sextus ſich entfernt, um ſein Opfer zu treffen, iſt die Verſchwörung ſchon ausgebrochen; das Capitol ſteht in Flammen; das mit der Veranlaſſung und dem Zweck deſſen, was es ſieht, unbekannte Volk durchrennt die Stadt mit Schreck- und Angſtgeſchrei; als aber Sextus, in der Meinung das Verbrechen vollzogen zu haben — zurückkommt, muß ſich die Kunde von der vermeintlichen Ermordung Titus' mit der Schnelligkeit des Blitzes ſchon in Rom verbreitet haben. Das Volk hat Alles erfahren, und da der erſte Eindruck eines großen allgemeinen Unglücks die Geiſter in eine dumpfe Betäubung zu verſetzen pflegt, ſo mußte die Muſik den Ton ſtarren Entſetzens anklingen — bleiche, unbewegliche Geſtalten auftauchen, eine Art geiſtigen Starrkrampfs fühlbar werden laſſen. Dieſe Reflexion iſt nicht von mir, ſondern von Mozart. Das Andante iſt die ſtrenge Befolgung, wie zu gleicher Zeit die glänzende Rechtfertigung derſelben. Es iſt etwas noch Erhabeneres als das Allegro. Hier iſt der Plan der Geſangsführung ganz anders angelegt worden. Der auf der Scene erſchienene Chor tritt nicht mehr mit Ausrufungen dazwiſchen; er bewegt ſich in regelmäßigen und vollſtändigen Phraſen: „Oh nero tradimento! Oh giorno di dolor", und er unter-

hält mit den, einen andern Chor bildenden, Solostimmen eine Art Wechselgespräch. Eine dritte, aus Flöten, Hoboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken bestehende Gruppe, schlägt bei den Pausen der Singstimmen einen kriegerischen, düster-feierlichen Rhythmus an. Man glaubt die Todtenglocke der allgemeinen, mit Titus dahin geschiedenen Wohlfahrt schlagen zu hören. Von dem Tacte an, wo Vitellia und Servilia beim Aufsteigen der Tonleiter auf ein Ces zu stehen kommen: oh! gior-no di do-lor, ist der Dialog des Doppel-Chors mit einer Kunst behandelt, deren Geheimniß unser Held von Niemand geerbt hatte, und das er eben so wenig irgend Jemand vermacht hat. Dreimal fällt die vom Ohre erwartete Cadenz auf aufschiebende und herzzerreissende Accorde und zwar so, daß diese Periode, einzig und auf immerdar hochberühmt unter den Perioden, erst im 22. Tacte zu ihrem Schluß gelangt. Die Pauken grollen dumpf auf der Schlußcadenz; die Schreckensrufe dieser unheilvollen Nacht verlieren sich nach und nach in ihrem Schatten. Die tragische Majestät, der tragische Schreck und das tragische Mitleid ist auf der musikalischen Bühne gewaltiger nicht ausgedrückt worden.

Es bleiben uns noch die einzelnen Chöre zu besprechen übrig. Der Chor Nr. 5, dem ein sehr schöner Marsch vorangeht, ist ein, zum Auftritt des Kaisers auf der Scene bestimmter Jubelchor; er ist majestätisch und brillant. Der, mit Solo untermischte Chor Nr. 15, ist unerheblich. Der — Nr. 24, welcher sich mittelst eines Ritornells Vitellia's grosser Arie anschließt, ist ein sehr merkwürdiges Tonstück — ein Meisterwerk, bei dem wir uns verweilen müssen. Die Bühne stellt den Platz dar, wo Sextus mit seinen Mitschuldigen hingerichtet werden soll. Der Senat und das römische Volk nehmen die Stufen eines weiten Amphitheaters ein; überall erglänzen Adler, Fasces, Beile und andere Waffen. Zwei rothgekleidete Henker erwarten die Verurtheilten. Zum völligen Verständniß des Chors Nr. 24, — welcher den Kaiser begrüßt und ihn be-

glückwünſcht, durch den Schutz der Götter der ihm drohenden Gefahr entgangen zu ſeyn, während Titus erſcheint und mit ſeinem Gefolge vorüberzieht — ſchien es uns nothwendig, dieſe Decoration in's Gedächtniß zurück zu rufen. Die Freude der Römer, die ſie beim Anblick deſſen empfinden, den ſie ſchon beweinten und den eine Art Wunder ihnen wiedergegeben, durfte inmitten der oben erörterten Umſtände nicht in laut rauſchenden Ergüſſen der Fröhlichkeiten ſich Luft machen. Die Geiſter verſpüren alle noch den Eindruck des entſetzlichen Attentats, welches die, den Verſchworenen geltenden Hinrichtungsanſtalten mit neuer Eindringlichkeit in Erinnerung bringen. Es ſoll Blut vergoſſen werden, gleichviel welches. Fließt es zur Sühne der Geſetze, dann verhüllen ſich die Götterbilder, und ernſte Gedanken werfen ihren Schatten auf das Antlitz des Menſchen, ſieht er mit feierlichem Gepränge den Tod ein Haupt treffen, das, gleich ihm — ihn vorherzuſehen und zu verſtehen vermag. Hieraus erklärt ſich der ganz beſondere Charakter des Muſikſtücks. Die Hauptmelodie iſt im Orcheſter: eine gewichtige und beharrliche Figur, die ſich als Gegenthema und Umſchreibung hinſichtlich der Singſtimmen des Chors — entfaltet, was der Compoſition einen Beigeſchmack von Kirchenmuſik verleiht. Der ganze melodiſche Entwurf iſt ſo entſchieden, ſo beſtimmt, daß die Harmonie von ſelbſt daraus hervorzugehen ſcheint. Ja, aber nicht jene, welche Mozart dabei angebracht hat. Man bringt den Göttern Dankesopfer dar, man beglückwünſcht Cäſar, und preiſt ſeine Tugenden, die ihn den Unſterblichen gleich machen; aber die Götter haben noch nicht wieder ihre Blicke auf dieſe Erde gewandt, die ſo eben von der abſcheulichſten Frevelthat erſchreckt wurde und die bald das Blut röthen ſoll; aber der, Titus zum Gegenſtande habende Aufſchwung der Herzen, ſtößt in — ich weiß nicht welcher feierlichen Vereingenommenheit der Menge, auf Widerſtand. Die Harmonie iſt nicht das, was ſie natürlich ſeyn mußte; — es iſt wie eine Harmonie — Verenthaltung. Die hindernden

oder verzögernden Noten, die man hier mit ſo viel Hartnäckigkeit gegen den vollkommenen Accord ankämpfen und ihn in falſche, von der Septime überſtiegene, Dreiklänge und andere zufällige Harmonieen verwandeln ſieht, dieſe Noten durchkreuzen das Stück von einem Ende zum andern. Jeder kann ſich überzeugen, wie viel dieß mit einer gewählten und eigenthümlichen Modulation verbundene Harmonie-Kunſtſtück zur hohen Würde des Tonſtücks beiträgt, wie ſehr es deſſen Bedeutung hervorhebt und ſeinen Werth vergrößert.

Der letzte Chor, Nr. 26, nach Art des Finale's in Abſchnitte zerfallend, gab zu einem glücklichen und wundervollen Gegenſatze mit dem vorhergegangenen Veranlaſſung. Titus verzeiht: „Sia noto a Roma ch'io son lo stesso e ch'io tutto so, tutti assolvo e tutto obblio." Dieſe, am Schluß eines Recitativ's ausgeſprochenen Worte waren für den Componiſten wie ein „fiat lux!" Götter und Menſchen können ſich nun erfreuen. Sextus auf die Kniee hingeſunken, beginnt das Finale; Titus antwortet ihm mit einem andern Solo, das neue Dankſagungen — à tre — herbeiführt, worauf Soloſtimmen und Chor in Maſſe die Phraſe: Eterni Dei! vegliate su i sacri giorni suoi — einſetzen, welche in C-dur — auf der, in der Höhe ausgehaltenen Dominante — von allen Orcheſterkräften unterſtützt, beim Donner der Pauken und zu den jubelnden Fanfaren der Blechinſtrumente ertönt. Eine ſo mächtige und ſo erhabene Anrufung mußte, die ewigen Räume durchdringend, eben im Olymp vernommen werden, und die Götter den Freuden der Menſchheit zugeſellen. Auf dieſe Art fand der Rieſe der Harmonie — als lebendige Antitheſe des mythologiſchen Rieſen, den die Erde erzeugt hatte und der von ihr beſchützt wurde — immer ſeine alte Kraft wieder, wenn er gen Himmel ſeinen Flug richten durfte.

Aus unſern Bemerkungen ergiebt ſich, daß in der Clemenza di Tito nicht alle Nummern gleiche Anſprüche an Vollkommenheit haben, und wenn ein aufrichtiger aber unpartheiiſcher Beurtheiler

derer Mozart's heut zu Tage nicht umhin kann, dieß einzuräumen, ſo hindert ihn wenigſtens nichts, anzuerkennen, daß nicht leicht eine heroiſche Oper beſſer, — als mit der Ouvertüre des Titus eröffnet, ſpannender — als durch das Quintett des erſten Acts unterbrochen und wirkſamer als mit dem Schlußchor des zweiten geſchloſſen werden kann. Dieſe Nummern, eben ſo wie die letzte Arie der Vitellia und der vorletzte Chor haben entweder nicht ihres Gleichen in dem Mozart'ſchen Repertoire oder übertreffen bei weitem das, was ihnen entgegengeſtellt werden könnte.

Mozart hat ſieben Opern geſchrieben, die Verſuche ſeiner Kindheit und ſeiner erſten Jugend nicht mitgerechnet. Sieben, nicht mehr; und gleichwohl waren die Sterne, welche dieß glänzende Siebengeſtirn bilden, in der Art ausgewählt, daß ihre Gruppe uns alle im 18. Jahrhundert bekannten Gattungen der dramatiſchen Muſik zurückſtrahlt; wie ſie zu gleicher Zeit die neuen Bahnen erhellt, die das muſikaliſche Drama in unſern Tagen einzuſchlagen hatte. Man wolle ſich davon überzeugen. Idomeneo gehört der Mythologie an; Titus der Geſchichte — zwei Minen, aus welchen die Textdichter und Componiſten ehemals alle ihre Productionen der ernſten Gattung hervorholten. Figaro — was die Beſchaffenheit des Gedichts anbetrifft, war die franzöſiſche „opéra comique“ das geſungene Luſtſpiel und in der Regel um ſo mehr durch die Muſik verdorben, als das Stück als einfaches Luſtſpiel beſſer geweſen wäre. Mozart war der erſte, der dieſer Regel entging und zeigte, wie man dergleichen Sachen anzufaſſen habe, wenn man ſich ſchlechterdings damit befaſſen und nicht in's Vaudeville oder in das Luſtſpiel mit eingeſtreuten Arietten verfallen wollte. — Die Entführung iſt die glänzende Einführung der deutſchen Schule in ein Gebiet der theatraliſchen Muſik, worin ſie bis jetzt die wenigſten ausgezeich-

neten Werke zählt. Dieß Gedicht, viel lyriſcher, als die meiſten der franzöſiſchen Luſtſpiele mit Couplets und weit ſinnvoller, als die meiſten der italieniſchen komiſchen Opernbücher, zeichneten den künftigen Textdichtern Deutſchlands den Mittelweg zwiſchen dem Uebermaaß des Proſaismus und dem Uebermaaß hirnloſer Ungereimtheit vor, den ſie ſeitdem ziemlich allgemein eingeſchlagen haben. Seinerſeits gab Mozart den Muſikern das erſte Beiſpiel einer gemiſchten und romantiſchen Oper, wo der edle, leidenſchaftliche und heroiſch-abentheuerliche Charakter der Hauptperſonen mit der Alltagsnatur der komiſchen und untergeordneten einen der, — dem muſikaliſchen Drama günſtigſten — Gegenſätze bildet.

Es war nun noch ein Specimen der komiſchen Oper — der einzigen wahrhaft guten und wahrhaft dramatiſchen Theater-Muſik, die man vor Gluck und Mozart in der Welt gekannt hatte — zu liefern. Als es ſich darum gehandelt hatte, die Muſik den Erforderniſſen eines rein litterariſchen, nicht für ſie beſtimmten Werkes anzuſchmiegen, führte der Zufall Mozart das epigrammatiſche, d. h. das wenigſt muſikaliſche der franzöſiſchen Luſtſpiele, die Hochzeit des Figaro, zu, und die Löſung dieſes undankbaren Problems ergab den Zuſchnitt und die Verhältniſſe der modernen Oper. Dagegen lieferte — als an die Compoſition einer komiſchen Oper — eines Schauſpiels, wo es Uebereinkommniß war, daß die Muſik **Alles** war und die Worte **Nichts** — gegangen werden mußte, dieſer nämliche Zufall dem Componiſten ein Vollblut-Libretto, Cosi fan tutte, das dümmſte und ſeichteſte aller exiſtirenden oder möglichen italieniſchen Libretti. Lauter Typen, wie man ſieht.

So mußten Idomeneus, die Entführung, Figaro, Cosi fan tutte und Titus — auf dieſe Art, alle poetiſchen und muſikaliſchen Formen der Oper im letzten Jahrhundert umfaſſend — aber ſämmtlich Werke neu an Styl — alle auf verſchiedenen Wegen zu einer allgemeinen Umwandlung der

Kunſt führend, — uns noch die Ueberlieferung der Vergangenheit bewahren, und für immerdar einer Epoche zu Denkmälern dienen, über deren lyriſch-dramatiſche Productionen die Zeit mit ihrer Senſe hingefahren und die Vergeſſenheit ihren Schleier gebreitet hat; ſo in Italien wie in Deutſchland. Die franzöſiſchen Opern Gluck's haben ſich allein neben den Mozart'ſchen Partituren — über den Trümmern dieſes Zeitalters der theatraliſchen Muſik, die mit Monteverde beginnt und mit dem Tode unſers Helden ſchließt — aufrecht erhalten.

Doch welches Genre oder vielmehr welche lyriſch-dramatiſche Richtung war der Initiative des großen Reformators beſonders vorbehalten? Muß ich es erſt ſagen: — die weſentlichſt muſikaliſche und die vor ihm am wenigſten bekannte aller Richtungen: Das Wunderbare. Vordem war das Wunderbare ein leeres Zifferblatt, ein kindiſches Schauſpiel in der Oper, weil es darin — von Seiten des Tondichters — immer leer ausgegangen war.*) Mozart hat dieſer Phantasmagorie eine Seele, jenen lächerlichen Geſpenſtern ein wirkliches und poetiſches Leben verliehen; er ſchuf das Genre, vor welchem alle andern Genre's erbleichen mußten: die, auf das Wunderbare des Gefühls — auf die, in der menſchlichen Seele gleich geheimnißvollen Chorden ausgeſpannten Ahnungen des Uebernatürlichen — gegründete romantiſche Oper

*) Man könnte meiner Behauptung die Höllenchöre Gluck's entgegenſtellen. Der Furiencher in der Iphigenia in Tauris iſt ſicherlich wundervoll und höchſt tragiſch, doch beſitzt er nicht die Färbung des Wunderbaren, jenes ganz beſondere Colorit, was den phantaſtiſchen Scenen des Don Juan und der Zauberflöte eigen iſt, und was ſeitdem C. M. v. Weber, Spohr, Meyerbeer und andere deutſche Tondichter nachgeahmt haben. Als Beweis, daß Gluck dieſe Art Effecte weder gekannt noch geahnt hat, kann die Erſcheinung der Diana am Schluß dieſer nämlichen Iphigenia in Tauris gelten, worin Nichts die Gegenwart einer übernatürlichen Erſcheinung fühlbar macht. Die Göttin ſagt einige Phraſen ſehr gewöhnlichen Recitativs her und verſchwindet.

— die muſikaliſche Ueberſetzung des ſichtbaren, auf der Bühne dargeſtellten Wunderbaren.

Aus der Sphäre des Decorateurs, des Maſchiniſten, des Coſtüm- und des Tanzanordners in die des Componiſten übergehend, konnte das Wunderbare ſich muſikaliſch unter zwei entgegengeſetzten Geſtalten — wie in der Poeſie — zeigen: in nächtlicher und ſchrecklicher — und in heiterer, vom Schein eines phantaſtiſchen Lichts beleuchteter — Geſtalt. Doch war damals die Theorie des neuen Genre's unbekannt, weil das Genre ſelbſt nicht exiſtirte; alle größern Spectakelopern entlehnte man aus der Mythologie und aus der alten Geſchichte, woraus der muſikaliſche Romantismus niemals hervorgehen konnte. Es war alſo wieder der Zufall, dem die Miſſion anheimgefallen war, die Entdeckung vorzubereiten. Zwei Gedichte fielen in Mozart's Hände, zwei Gedichte, ſo ſeltſam, daß ihre Verfaſſer ihnen nicht einmal einen paſſenden Titel zu geben wußten,*) und mit denen kein damaliger Tondichter von Bedeutung ſich würde haben befaſſen wollen.

Nun wohl, dieſe wunderlichen Textbücher enthalten gerade den doppelten Keim des romantiſchen Wunderbaren. Mozart übertraf ſich in Il Don Giovanni und in einigen Scenen der Zauberflöte, wie er in ſeinen andern Opern alle verſtorbenen und lebenden Componiſten übertroffen hatte; und dieſes Glück, er verdankte es einem ſchlechten Mährchen aus dem 16. Jahrhundert und den ſinnloſen Viſionen Schikaneder's! Viele Componiſten haben mehr als hundert Opern geſchrieben, ohne jemals aus den beiden Gattungen der italieniſchen dramatiſchen Muſik — dem Ernſthaften und dem Komiſchen, heraus zu gehen; die Meiſterwerke Gluck's beſchränken ſich auf die lyriſche Tragödie, und Mozart, Er — hat in ſieben Opern, die er nicht ausgewählt, ſondern die der

*) Don Giovanni.

Zufall ihm zuführte, alle bekannten Gattungen des muſikaliſchen Drama's umfaßt!!!

Ehemals hielt die deutſche Kritik es für Pflicht und für angemeſſen, ſich in Lamentationen über die Operntexte, die ein „unglücklicher" und wie immer — ſo ſagten ſie — „blinder" Zufall dem Verfaſſer des Figaro, des Don Juan und der Zauberflöte auferlegte — zu ergeben. — „Wie iſt der groſſe Mozart zu beklagen, ſeine göttliche Muſik an ſolche Süjet's weggeworfen zu haben!" Was meint der Leſer dazu? Scheint ihm dieſer Zufall wirklich ſo „unglücklich" und ſo „blind", als man behauptet?

Anmerkungen des Ueberſetzers.

I.

Idomeneus.

1) Nicht allein viel wahrer, — ſie iſt auch viel vollſtändiger, reicher, weil ſie uns immer gleich — und zwar oft in nur wenigen aber bedeutſamen Zügen — den ganzen Menſchen in allen ſeinen, durch die ſtete Fluth und Ebbe der Affecte bedingten Zuſtänden und Stimmungen, in ſeinem innerſten, eigenſten Empfinden wiederzugeben vermag, während das Drama ihn nur bruchſtückweiſe, und auf den Umwegen des Wortes vorzuführen im Stande iſt.

2) Es ſcheint, als ob dieſe Erſcheinung ſich aus einer ganz natürlichen, freilich immer bedauerlichen Urſache herleiten laſſe. Die Verſuche, welche ſchaffende Geiſter im Beginn ihrer Laufbahn für künſtleriſche Darſtellung des Edlen, Erhabenen in der Regel an den Tag legen, gründet ſich auf die, das jugendliche Alter charakteriſirende, ſchwärmeriſche Ueberſchwänglichkeit, jenen, einer harm- und argloſen Naivetät entſpringenden glücklichen Optimismus — mit einem Worte: auf jenen Idealitätsrauſch, in welchen, da ihm ſelbſt Alltagsmenſchen in dieſer Epoche ausgeſetzt ſind, höher begabte Naturen nothwendig noch in ſtärkerm Grade verfallen müſſen, und der ſie Alle in einem höhern — ja im reinſten, edelſten Lichte erblicken läßt. Mit dem Eintritt des reiferen Alters, — nach allerhand ernſten und herben Erfahrungen an Leben, Welt und Menſchen — tritt natürlich Ernüchterung ein: — jener Idealitätsrauſch, jene Gratiationen — ſie ſind verflogen — an ihrer Statt kehren jene troſtloſen Momente der Entzauberung, der Enttäuſchung und Entmuthigung ein, die ſtufenweiſe von Erkenntniß, Mißtrauen zu jenem kalten Scepticismus, zu jenem tramig verhängnißvollen Scharfblick in die verborgenen Triebfedern, die eigentlichen Motive der meiſten ſogenannten „edlen Handlungen" der Menſchen führen, die fürder keine aufrichtige innige Hingebung und Begeiſterung mehr aufkommen läßt. Daraus ſcheint von ſelbſt und mit unwiderleglicher Gewißheit hervorzugehen, daß mit dem Glauben

an das Edle und Große und mit der Begeiſterung dafür, auch die Kraft, es zu ſchildern, dahin iſt.

3) Der geiſtreiche Verfaſſer berührt hier einen ſehr wichtigen Punkt, den junge, noch im Anſtreben begriffene Talente nicht genug beherzigen können, — nämlich: — daß jene Richtungen und Elemente nur der Tonkunſt dienſtbare Mittel, nicht Zweck ſelbſt ſind. — Eine rein declamatoriſche Muſik iſt noch keine Muſik, ſo wenig als es eine rein contrapunktiſche oder rein melodiſche ſchon iſt, ſondern dieſe — die eigentliche Muſik — entſteht erſt aus der glücklichen, gleichmäßigen Zuſammenwirkung von allen dreien: — der muſikaliſche Geiſt muß ſich erſt dieſer Kräfte und Materialien bemächtigen, ſie in ſich verarbeiten, in einander in Eins verſchmelzen — ſie — ſo zu ſagen — in ſein Fleiſch und Blut verwandeln.

Dieſer Prozeß gelingt indeß nur Wenigen — daher trifft man ſo manche, ſelbſt hervorragende Talente, in denen ſtatt jener erforderlichen Univerſalität nur eine oder die andere jener Richtungen, welche ihrem Naturell gerade am meiſten entſprach, einſeitig ausgebildet erſcheint, weil entweder ihr künſtleriſcher Entwickelungsgang geſtört, oder ihre Bildung keine allſeitig gleichmäßige, ihre Studien nur lückenhaft waren.

4) Eine abermalige Beſtätigung, von welcher Wichtigkeit es iſt, vor allem immer der Melodie die höchſte Sorgfalt zu widmen, ſich in dieſem Punkte ja keinem bequemen laisser-aller — hinſichtlich der willfährigen und ſorgloſen Aufnahme der melodiſchen Formen und Wendungen, die der eben herrſchende Zeitgeſchmack darbietet — hinzugeben, und nicht auf das Auskunftsmittel kunſtvoller Ausführung oder Umkleidung — bethätige ſich dieſe nun in der Begleitung, oder in der harmoniſchen, oder contrapunktiſchen Ausſtattung, allein ſich zu verlaſſen, da die beſte Zuthat, das feinſte Gewürz eine ſchlechte Speiſe nicht zu verbeſſern, der Rahmen nie das Gemälde zu adeln vermag.

5) Noch in einem weſentlichen Punkte hat Mozart von vorn herein ſeine Ueberlegenheit vor Gluck dargethan — in der muſikaliſchen Individualiſirkunſt. — Gluck beſitzt zwar Ausdruck, ſo dramatiſch als wahren Ausdruck — er trifft den Ton und Charakter der eben verwaltenden Affecte ꝛc. auf ein Haar, aber ſeinen Perſonen fehlt meiſt das individuelle Gepräge, das faſt allen dramatiſchen Charakteren Mozart's mit der unnachahmlichen Sicherheit des Genies aufgedrückt iſt; es ſind gleichſam nur in Muſik geſetzte Abſtraktionen der jedesmaligen Empfindungen, Leidenſchaften oder Stimmungen — während Mozart wirkliche, lebendige Geſtalten von Fleiſch und Blut, die ſich durch die ſchärfſten charakteriſtiſchen Züge von einander unterſcheiden, uns vorführt. Der Grund hiervon beruht in der oft dürftigen und unbehülflichen Melodik Gluck's — während die Mozart'ſche, von Hauſe aus durch einen unglaublichen

Reichthum der Erfindung begünſtigt, ſich außerdem durch die unendliche Mannigfaltigkeit und die glücklichſte Geſchmeidigkeit ihrer Formen auszeichnet, vermöge letzterer es bewirkt wird, daß die Melodieen faſt immer auf's Innigſte zu den Situationen, Charakteren und den verſchiedenſten Seelenzuſtänden der letztern paſſen, und wie faſt unmittelbar daraus hervorgewachſen erſcheinen.

6) Es wird dieß in der Regel von Jenen überſehen, die immer von einem „Naturſtandpunkt" in der Muſik ſprechen; die, von dieſem ausgehend, Einfachheit, ſchlichte Einfalt und die daraus entſpringende „Klarheit" als das Höchſte in der Tonkunſt betrachten, und aus dieſem Grunde alle, auf die Factur verwandte Sorgfalt, die Kunſt der Ausführung als überflüſſig und als einen überflüſſigen Auswuchs künſtleriſcher Ueberfeinerung verbannt wiſſen wollen.

Es käme darauf an, zu unterſuchen, in wie weit die darin ſich ausſprechende Anſicht: daß es in der Muſik mit der Zu-Tage-Förderung des Geiſtigen, Poetiſchen in und vermittelſt der Melodie, mit der Hervorbringung des nackten, reinen Gedankens ſchon völlig genuge, ſinnhaltig ſey, und ob nicht zur gänzlichen Vollkommenheit des betreffenden Werkes noch das künſtleriſche Element hinzutreten müſſe. Unbeſtritten hat das Tonſtück, das durch ſeinen urſprünglichen geiſtigen Gehalt allein, durch die poetiſche Gewalt ſeiner Gedanken an ſich — von ihrer kunſtvollen Verarbeitung ganz abgeſehen — ſchon effectuirt, ſchon große Anſprüche auf Bedeutung; daß es aber darum der Kunſt gerade keinen Schaden bringt, wenn es noch eine höhere Rangſtufe, als ihm jene eben angedeuteten Eigenſchaften anweiſen, einzunehmen befähigt iſt, iſt eben ſo unbeſtreitbar, als wie, daß wenn „gut" zehnmal immer „gut" bleibt, „beſſer" deshalb doch immer „beſſer" ſeyn wird.

Allerdings iſt und bleibt bei aller muſikaliſchen Schöpfung die Melodie immer die Hauptſache — aber der melodiſche Reiz allein vermag eine Compoſition noch nicht dauernd über den Strom der Zeiten, oder überhaupt in die eigentliche Kunſtſphäre zu erheben. Als Beiſpiel dafür können ſo manche, im rein melodiſchen Styl geſchriebene Werke dienen, die nicht vor dem Veralten und der Vergeſſenheit geſchützt blieben; Werke, die bei allem Werthe der muſikaliſchen Idee an ſich, ja ſelbſt bei einzelnen wirklich genialen Blitzen doch in ihrer künſtleriſchen Anlage und Ausführung eine gewiſſe dilettantiſche Halbheit und Unfertigkeit zeigen, welche ſich mit dem Begriff des Claſſiſchen, mit unſerm Ideal äſthetiſch-künſtleriſcher Vollendung nicht verträgt. — Auch die Tonkunſt hat ihre Logik, ihre innern Nothwendigkeiten und Geſetzmäßigkeiten, zu deren ſtets ſicherer Wahrnehmung und richtiger Anwendung der ſubtilſte Kunſtverſtand — die Gabe der Invention kommt dabei gar nicht in Betracht — erfordert wird; — auch ſie hat ihre labyrinthiſch verſchlungenen Partieen, ihre verwickelten kritiſchen Fälle, deren

ängreiche Erledigung und geeignete Behandlung allein dem erhabensten Scharfſinn aufbehalten iſt, — mit einem Worte: — auch in der Muſik muß ſich neben der Unmittelbarkeit ihrer erſten ſchöpferiſchen Impulſe — neben der Naivetät der Inſpiration ein ſpeculatives, reflectirendes Element befinden, das den noch chaotiſch verworrenen Gedankenſtoff mit dem divinatoriſchen Inſtinkt der Gehörigkeit ordnet, und die einzelnen noch zuſammenhangloſen Ideen zu einem klaren, organiſchen und harmoniſchen Ganzen verbindet. Ohne dieſes höchſte ordnende — ſo zu ſagen — den Gedankenhaushalt überwachende Prinzip, das ſeine Wirkſamkeit auf die kleinſten Theile des Kunſtwerkes erſtreckt, und darin Alles an ſeinen rechten Platz ſtellt, darf die Muſik auf die Bezeichnung „Kunſt" keinen Anſpruch machen.

Von dem Augenblicke an, wo man gänzlich abſehend von aller Factur — nur ſich um die Erfindung bekümmern wollte, wo man all' der, im Centralpunkte und der Harmonie verborgenen Wirkungshebel ſich begebend, von der muſikaliſchen Phantaſie allein Alles abhängig und dieſer geſtatten wollte, je nach momentaner Willkühr und Laune ziel- und feſſellos umher zu vagabondiren, wurde eine muſikaliſche Sansculotterie hereinbrechen, die bald den gänzlichen Verfall der Kunſt nach ſich ziehen und in der That zu jenem barbariſchen, doch rohen und rüdern Naturſtandpunkt führen würde, wo Jeder, dem nur der, in gewiſſem Grade — ſicherlich allen Menſchen verliehene muſikaliſche Inſtinkt irgend eine, der Cantabilität entfernt ſich nähernde Tonreihenfolge zuführte, ſich als ein kleiner melodiſcher Automat im Reich der Töne geriren dürfte. —

7) Des Verfaſſers Bemerkungen über derartige muſikaliſche Verirrungen laſſen ſich vollkommen auch auf ſo manche neuere, ähnliche Verſtöße darbietende Tonwerke anwenden: — Oulibicheff hat hier ein für die muſikaliſch-kritiſche Discuſſion ſehr ergiebiges und vor der Hand noch nicht erledigtes Thema: — die Frage über die Zuläſſigkeit oder Unſtatthaftigkeit der Malerei in der Muſik — auf's Tapet gebracht. Nach meiner Anſicht kommt es bei ſolchen zweifelhaften Fällen — ob zuläſſig ob nicht — zunächſt darauf an, zu unterſuchen, ob das zu ſpezieller Ausmalung Auffordernde ein weſentliches Moment der fraglichen Textſtelle bilde, ob der Sinn des Ganzen darauf beruhe und hauptſächlich dadurch zu Tage gefördert werde, oder ob es nur als exoteriſches Beiwerk, als die bloße ſinnliche Verbildlichung der ſchon ausgeſprochenen Idee — zum Behuf der nähern Verſtändniß und unmittelbarern lebendigen Einwirkung der letzteren angewandt — zu betrachten ſey. Im erſten Falle wird der Tondichter nothwendig darauf eingehen — d. h. in ſeiner Muſik auf eine Analogie mit dem, vom Text vorgeführten Gegenſtande bedacht ſeyn, etwas, dieſem Entſprechendes geben müſſen; — im andern Falle jedoch dürfen ſolche Momente nur untergeordnet und beiläufig behandelt werden.

8) Wir möchten dieß die Begeiſterung — die Verklärung

der Fuge nennen, womit wir ungefähr zu veranſchaulichen wünſchen: daß die einzig zuläſſige und künſtleriſch würdige Behandlungsart der Fuge darin beſteht, ſie künſtleriſchen Zwecken, — z. B. größerer Wahrheit und Kraft des Ausdrucks — lebendigſter Darſtellung — überhaupt höhern poetiſchen Intentionen dienſtbar zu machen, und ſo der todten Form Leben, Geiſt und Bedeutung zu verleihen. Außerdem enthält die Bemerkung Onslow's zwiſchen den Zeilen noch einen wohl zu beherzigenden Fingerzeig darüber, wo und unter welchen Umſtänden allein die Anwendung dieſer Kunſtform in der dramatiſchen Compoſition ſtatthaft — ja unumgänglich erſcheint, den ſich beſonders diejenigen nicht entgehen laſſen mögen, die aus einer Art gelehrter Oſtentation, ſo zu ſagen aus theoretiſchem Kitzel — in ihren Opern bei dem geringfügigſten Anlaß und ohne erhebliche, aus der Situation ſich ergebende Nothwendigkeit gleich mit einer grimmigen, bis an die Zähne gewappneten Fuge bei der Hand zu ſeyn und ſo ihr centrapunktiſches „anch'io sono ete.“ der Welt zu verkündigen belieben. Es erſcheint nicht unpaſſend, dergleichen muſikaliſche Dramarbaſerieen einmal nach Verdienſt zu würdigen, d. h. in ihrer ganzen Lächerlichkeit darzuſtellen und dem gerechten Spotte preiszugeben.

9) Wohl wahr, doch iſt auf der andern Seite auch nicht zu überſehen, daß die allzuängſtliche Befolgung derſelben in jene Hör-Scheu, in jene harmoniſche Empfindlichkeit und Verweichlichung — kurz — in jenen Ohr-Sybaritismus umſchlägt, der vor jeder harmoniſchen Kraftäußerung, vor jeder nur irgend harten Combination gleichſam wie vor dem verlöſchten Menſchenbilde ſcheu zurückfährt, dem jeder verminderte oder große Septimenaccord ſchen paniſchen Schrecken einjagt, und dem nur mit jener harmoniſchen Frugalität, mit jenen lammfrommen, nüchternen und mattherzigen Compoſitionen gedient iſt, wo dem ununterbrochenen materiellen Wohlklang, der ſüßen, durch neutrales Obligatklingel nicht geſtörten Gemüthsruhe des Zuhörers alles Andere: — Feuer und Leben, Kraft und Schwung der Leidenſchaft — aufgeopfert iſt. Bettinen hat oder ſoll geſagt haben: (S. Bettina's Briefwechſel) „Dem Manne muß Muſik Feuer aus dem Geiſte ſchlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer.“

10) Vergleicht man die betreffenden Tacte mit den Willkührlichkeiten, den, alle Begriffe überſteigenden Extravaganzen und den, jeder Vorſchrift theoretiſcher Convenienzen und harmoniſcher Etikette trotzenden Kühnheiten, welche die neuere Muſik neben vielen, unbeſtreitbar wichtigen Entdeckungen und Bereicherungen, neben ſo manchem glücklichen und genialen Griffin dieſem Kunſtgebiet aufzuweiſen hat, ſo kommt Einem die gerügte Stelle ganz unſchuldig, fromm und zahm vor, und man kann ſich über die, darüber an den Tag gelegten, ängſtlichen Scrupel und allzu große Gewiſſenhaftigkeit des trefflichen Verfaſſers, der darin harmoniſche Monſtruoſitäten und melodiſche Greuel findet, eines Lächelns nicht erwehren. Sind doch die Zeiten puritaniſcher Strenge und

klöſterlicher Abſtinenz in Bezug auf harmoniſchen Brauch und Verbrauch lange verüber! Haben doch die Cerryphäen der ſogenannten „romantiſchen Schule“ — Gott ſey Dank — dafür geſorgt, uns endlich jenes unbequemen Standes harmoniſcher Unſchuld und Naivetät, jener jungfräulichen Ohr-Keuſchheit zu entheben! — — Die ganze Chromatik mit allen ihren Wundern und Geheimniſſen iſt uns ſo geläufig, ſo alltäglich geworden, wie Aufſtehen und Schlafengehen — ganze Ladungen von, durch das ſchwere Geſchütz der Blechinſtrumente noch verſtärkten, peinlichen Accorden folgen — ganze Cataraкte von großen und verminderten Septimen, weltſchmerzlichen kleinen Nonen u. ſ. w. u. ſ. w. verſchlagen uns nichts — wir hören und ſehen ruhig und unerſchüttert — wir ſind diſſonanzenfeſt: — die außerordentlichen Schönſungen der B., der M., der C. u. ſ. w. haben ihre heilſame, beſiegende Wirkung auf uns und unſere alten Vorurtheile nicht verfehlt: — wir ſind harmoniſch ſo ziemlich „eingeteufelt“ — indiavolato — oder um einen zwar etwas derben, doch ſehr bezeichnenden Ausdruck zu gebrauchen — wir können gegenwärtig — was Harmonie und Modulation anbelangt — „einen guten Puff“ vertragen, und eine Compoſition, die in patriarchaliſcher Unſchuld und Frugalität nicht über die Grenzen der Tonika und Dominante, höchſtens eine Sexte und Septime dazu geſellt, ſich hinauswagte, würde uns ungefähr denſelben Stoff zur Heiterkeit und zu beluſtigenden Spöttereien gewähren, den etwa ein unſchuldiges, weiberſcheues Mutterſöhnchen mitten unter einem Schwarm ausgelaſſener, in geſchlechtlicher Hinſicht gehörig eingeweihter Wildfänge darbieten würde.

II.

Die Entführung aus dem Serail.

1) Wir können nicht umhin, gegen dieſe Anſicht, nach welcher man die Perſonen und Charaktere des Stücks immer mit dem Autor deſſelben zu identificiren ſich berechtigt glaubt, und die ſich hin und wieder auch bei der Beurtheilung poetiſcher Erzeugniſſe von vorwiegend dramatiſcher Färbung geltend zu machen verſucht hat, entſchiedenen Proteſt einzulegen.

Ohngeachtet die Haltloſigkeit dieſer Meinung — gegen welche ſich u. a. namentlich Goethe und Lord Byron, die beide ſich vielfach davon behelligt ſahen (wir erinnern hinſichtlich des engliſchen Dichters nur an die bekannten Interpretationen ſeines Childe Harold, Manfred, Conrad, Lara, Lucifer, Don Juan) nachdrücklichſt auflehnten und verwahrten, — ziemlich klar am Tage liegt, iſt ſie doch ziemlich verbreitet, ſo daß es nicht unpaſſend er-

ſcheint, ſie — die hauptſächlich aus einer einſeitigen, beſchränkten Auffaſſung des eigentlichen Weſens künſtleriſcher Productien hervorzugehen ſcheint, inſofern als deren Bekenner nie das Werk vom Meiſter zu trennen vermögen, vielmehr, eine jede Figur des erſtern allemal direct aus der Individualität des letztern herleitend, dieſen für jeden einzelnen Charakterzug ſeiner Geſtalten gewiſſermaßen einſtehen laſſen wollen — einmal einer nähern Unterſuchung zu unterwerfen. —

Allerdings iſt jedes Kunſtwerk immer zugleich ein Spiegel der Individualität ſeines Schöpfers — in einem gewiſſen Grade der Ausdruck der geiſtigen Perſönlichkeit des Künſtlers; aber man vergeſſe nicht, daß bei jeder größern poetiſchen Productien, die nicht in einer blos lyriſchen beſtimmten Paſſivität verharrt, ſondern daraus zu eigentlicher Geſtaltung in die dramatiſche Sphäre übergeht, noch ein und zwar ein bedeutendes Moment, das Vermögen der Objectivität hinzutreten muß, wenn es nicht einſeitig ſubjectiv — d. h. der allgemeinen Naturwahrheit widerſprechend, — manierirt ausfallen ſoll. Nun vermag aber die Individualität des Künſtlers ganz wohl neben der erforderlichen Objectivität der Darſtellung ſich geltend zu machen — ohne daß beide einander beeinträchtigen, wie dieß in jedem wirklichen Kunſtwerke der betreffenden Gattung in der That der Fall iſt, wo die Eigenthümlichkeit des Künſtlers, unbeſchadet der Objectivität zum vollen Ausdruck — und umgekehrt die letztere, ohne die erſtere zu verdrängen, zu ihrem Rechte gelangt.

Wo bliebe wohl — bei der Annahme, daß der Dichter, Componiſt ꝛc. bei der Schilderung irgend eines Charakters nur ſich ſelbſt habe wiedergeben dürfen, dann das Verdienſt der freien künſtleriſchen Schöpfung und Geſtaltung, das bei der gleichzeitigen Aufſtellung mehrerer, unter einander ganz verſchiedener Charaktere natürlich um ſo ſpäter hervortritt? — Wie ließe ſich andererſeits bei Werken, die, wie gerade die Mozart'ſchen, ſich durch eine treffende Charakteriſtik auch weiblicher Geſtalten auszeichnen, dieſer Vorzug erklären, wo doch füglich — ſchon wegen der, in der Natur begründeten, geſchlechtlichen Differenzen, eine directe Charakteranalogie zwiſchen dem Künſtler und der von ihm hingeſtellten Figur noch weniger vorausgeſetzt werden kann?

Wir unſererſeits ſind der Meinung, daß es für den hier beregten, wie für alle andere, dahin einſchlagenden Fälle eine ganz einfache Erklärung giebt — nämlich: daß die wunderbare Sicherheit und Vitueſität der Charakteriſtik in ihrem Weſen ganz heteregener Perſonen immer ein Product der Allmacht und Ueberlegenheit des Genius — daß ſie lediglich aus der, dem Genie eigenen Intuition und Divinationsgabe, aus ſeiner reichen und ſomit weit reichenden Individualität, die ſich, ohne darum ſich ſelbſt verläugnen zu müſſen — in die verſchieden-

den Seelenzuſtände, Empfindungen und Charaktere zu verſetzen, ſie in ſich aufzunehmen und ſich ihrer zu bemächtigen weiß, herzuleiten ſey.

2) Es ruft dieſe Bemerkung des geiſtvollen Verfaſſers zugleich eine andere, wiewohl verwandte Eigenthümlichkeit der Mozart'ſchen Opernmuſik in's Gedächtniß, zu deren Wahrnehmung man am erſten durch den Vergleich mit den relativen Leiſtungen anderer dramatiſcher Tondichter gelangt. Dieſe Eigenthümlichkeit beſteht darin, daß ſeine (M's) Opernompoſitionen, während ſie ſich ganz und gar nur dem dramatiſchen Zwecke, den Erforderniſſen der jedesmaligen Situation oder des eben darzuſtellenden Charakters anzuſchmiegen und unterzuordnen ſcheinen, ſie doch zugleich immer ihre muſikaliſche Selbſtändigkeit als Tonſtücke an ſich bewahren und ſich als ſolche ideell und formell vollkommen abrunden und abſchließen. Bei den Productionen ſo vieler anderer dramatiſcher Componiſten vermag man die Muſik nicht von der Handlung, welche ſie begleitet, zu trennen, ohne ihre Geltung und Wirkung — wo nicht aufzuheben ſo doch bedeutend zu ſchwächen; — bei Mozart mag man im Nothfall das zum Rahmen und zur Unterlage dienende dramatiſche Material von der Muſik ablöſen; das rein muſikaliſche, ideelle, künſtleriſche Intereſſe bleibt noch eben ſo ſtark und feſſelnd; gerade als ob es der letztern gar niemals in den Sinn gekommen wäre, ſich irgend einem dramatiſchen Vorgange als Begleiterin herzuleihen; als ob ſich's von Hauſe aus nur um reine (Inſtrumental- oder Vocal-) Muſik gehandelt hätte.

3) Schon im Artikel „Idomeneo" hat Oulibicheff das Thema berührt, auf das wir hier nur deshalb zurückkommen, um darzuthun, daß, wie jene Arie „Fuor del mar etc." als ein negatives Beiſpiel dafür gelten konnte, wie die Tonmalerei in der Muſik nicht angewandt werden dürfe, Belmont's „O wie ängſtlich ꝛc." dagegen als Muſter für die geeignete Behandlung des muſikaliſchen Pittoresken und für das „Wo" und „Wie" ſeiner Anwendung erſcheint. In dem erſt genannten Tonſtück iſt der ganze, als bloße ſchönrednerische Oſtentation erſcheinende Wortſchwall von dem „Meere im Innern, welches das wirkliche an ſtürmiſcher Unruhe übertreffe" und dem Schiffbruch leidenden Herzen nur eine müßige Floskel, eine unweſentliche Zuthat, eine bloße Paraphraſe deſſen, um was es ſich eigentlich handelt, und was — ſo zu ſagen — „den Kern des Pudels" ausmacht: — Idomeneo's große Seelenaufregung, um deren möglichſt lebendiger Veranſchaulichung willen der Textdichter ſich in ſolche rhetoriſche Unkoſten geſetzt hat; — in Belmont's Arie hingegen iſt das zu Malende und von Mozart in der That tonmaleriſch Behandelte ein integrirendes Moment der Situation: — die ſingende Perſon, der Primo amoroso der Oper — befindet ſich in jenem, die Jugend ſo oft heimſuchenden, eigenthümlichen Zuſtande liebesſchwärmeriſcher Ekſtaſe, in welchem der Liebende alle Vorgänge der äußern umgeben-

den Scenerie auf die Erſcheinungen ſeiner innern Welt, auf ſeine Empfindungen, Stimmungen, Wünſche ꝛc. zurück zu beziehen nur allzu geneigt iſt, in welchem er zwiſchen den, von außen her ihn berührenden Stimmen der Natur: — dem Gemurmel der Quelle, dem Flüſtern der Blätter ꝛc. und der Stimme ſeines, in ſeinem Glück ſich nicht mehr zu bergen wiſſenden Herzens einen geheimnißvollen Zuſammenhang, eine innere, die geiſtigſten Vordeutungen in ſich ſchließende Uebereinſtimmung zu entdecken meint. So mußte denn auch die Muſik, um jenes Frage- und Antwortſpiel eines jungen liebenden Herzens mit der Natur treu wiederzugeben, auf Augenblicke in's Pittoreske hinüber ſchweifen und ſich zum Organ der verſchiedenen Stimmen des Waldes, des Baches, der Lüfte ꝛc. machen, die der Text zwar nicht beſtimmt erwähnt, doch indirect als mit betheiligt andeutet.

4) Die Kunſt der muſikaliſchen Enſembleſätze, vermöge der ſowohl weſentliche Fortſchritte der Handlung als mehrere und verſchiedenartige Charaktere ſich innerhalb ein und desſelben muſikaliſchen Rahmens und gemäß ihrer Eigenthümlichkeit gleichzeitig ausſprechen und ver ſich geben; — wo — um eine andere Metapher zu gebrauchen, die Manifeſtationen der heterogenſten dramatiſchen Elemente wie „unter einen Hut" gebracht erſcheinen, unbeſchadet des entſprechenden Ausdrucks ihrer charakteriſtiſchen Gegenſätze — dieſe Kunſt hat unbeſtritten in Mozart ihren höchſten Gipfelpunkt erreicht, ſcheint aber auch mit ihm wieder verloren gegangen zu ſeyn. — — Kein, ohne Ausnahme — kein ſpäterer dramatiſcher Tondichter hat den Schöpfer des Don Juan je darin erreicht, geſchweige gar übertroffen. Die meiſten Enſemble's von heut und geſtern — ſind, mit Ausnahme der Arbeiten einiger italieniſcher und deutſcher Meiſter, nicht ein Stück, ſondern nur Stücke, muſiviſch aneinandergereiht — muſikaliſche Moſaik-Arbeit. Es fehlt der muſikaliſche Fluß, die muſikaliſche Einheit. Statt die Charaktere, ihre Empfindungen ſich gleichzeitig und unter dem alle überſchattenden Dach ein und desſelben muſikaliſchen Satzes entwickeln zu laſſen, haben die Componiſten der neuern Zeit folgendes Verfahren eingeſchlagen: — Nehmen wir z. B. einige der häufig vorkommenden Charakter-Gegenſätze — meinetwegen einen heitern neben einem ernſten, — oder einen überſchwänglich edlen und ſentimentalen neben einem ausbündig bösartigen und brutalen Charakter an, die in einem umfaſſenden Enſembleſatz zum Ausdruck gelangen ſollen, ſo wird der letztere nicht eher ſich rühren dürfen, ſich ſo lange mäuschenſtill verhalten müſſen, bis der erſte ſeinen ganzen Vorrath von Laune oder edlen Geſinnungen und Gefühlen an den Mann gebracht hat; hingegen tritt dann für ihn ſelber ſo lange völlige Suspenſion — d. h. Stillſchweigen — vocale Paſſivität ein, bis der andere in ſeiner Weiſe ſich expectorirt und uns ſeiner Seelen Tiefe oder die ganze Schwärze ſeiner verbrecheriſchen Anſchläge enthüllt hat, wobei der Maëstro

ſich wohl befleißigt, den Eintritt — ſowohl des Sanguinikers oder des Biedermanns, oder den des Melancholikus oder des Böſewichts und jede einzelne, lichte oder dunkle Seiten — Güte oder Verworfenheit enthüllende — Redewendung in ihren beiderſeitigen Expectorationen durch einen unplötzlichen Ruck in der Modulation, vermittelſt deſſen er — ein gewandter harmoniſcher Maſchiniſt, alſogleich „Tag" oder „Nacht" zu „machen" im Stande iſt, — und durch entſprechende, entweder harte und feindſeelige, oder milde und conciliante Züge gleich recht kenntlich zu machen. Es iſt natürlich, daß bei dieſer, dadurch entſtehenden, ſteten Unruhe die muſikaliſche Einheit leidet, ſo wie durch jene Aufhebung der dramatiſchen Gleichzeitigkeit die Illuſion der Naturwahrheit verloren geht. Ein Mozart'ſches Enſembleſtück erſcheint dagegen wie eine Sonne, die über Gute und Böſe, über Traurige und Fröhliche, über Glückliche und Unglückliche ſcheint, Jeden ohne Zwang — ſeinem Weſen und natürlicher Eingebung nach — gewähren läßt, ſich hin und wieder wohl in, Blitze oder Regen entſendende Wolken hüllt, die aber immer Sonne, die allumgebende muſikaliſche Sonne bleibt, in welcher ſich alle vereinzelten Radien des dramatiſchen Hergangs auf einen Punkt concentriren. — Was die Kunſt der Enſemble's an ſich — die Kunſt der, die Illuſion der Wirklichkeit erzielenden Abwechſelung und Gruppirung, der Vereinigung von Aufeinanderfolge und Gleichzeitigkeit betrifft, die durch Mozart zu einer Vollendung geſteigert wurde (vergl. beſonders ſeine Finale's), wie ſie vor ihm kaum geahnt werden, ſo ſcheint es, als ob ſie ungefähr dasſelbe in der Muſik ſey, was die Kunſt der Perſpective — gleichfalls eine moderne, von den Alten nicht gekannte Erfindung, welche die naive, aber unbeholfene und rohe Verfahrungsweiſe: — die Gegenſtände vereinzelt, nacheinander darzuſtellen, verdrängte und an ihre Stelle die Gleichzeitigkeit, das „Mit- oder Nebeneinander" ſetzte — in der Malerei iſt.

5) Eine ähnliche, zum Behuf der Charakterſonderung angewendete Gegenſätzlichkeit der Stimmführung findet ſich in dem wundervollen Trio des Freiſchützen (2. Act — Andantino, As-dur, ¾), wo Agathe und Max, ganz den bangen Gefühlen ſchwermuthsvoller Ahnungen dahingegeben, die erſtern in einer langathmigen, edlen Cantilene ausſtrömen, während dazu das harmloſe, muntere und naive Aennchen in einem anmuthig beweglichen Trielen-Parlando über die Unruhe des Jägerlebens philoſophirt, was einen köſtlichen Contraſt hervorbringt und ungefähr den Eindruck gewährt, den wir in ruhiger Waldeinſamkeit — wenn zwiſchen dem ernſten Rauſchen der Eichen und den melancholiſchen Tönen der Nachtigall wir das luſtige Geplätſcher einer geſchwätzigen Quelle vernehmen, empfinden.

6) Man hat hin und wieder die Verbannung der Paſſagen und Rouladen — überhaupt der Coloratur — aus der dramati-

ſchen Muſik für eine ihrer weſentlichen Bedingungen, von deren Erfüllung ihr höherer oder minderer Werth abhänge, darſtellen wollen.

Wir laſſen die verſchiedenen Gründe, welche etwa für oder gegen dieſe Anſicht geltend gemacht werden könnten, hier auf ſich beruhen, indem wir eine ausführlichere Erörterung dieſes Thema's am geeigneten Orte uns vorbehalten, und beſchränken uns daher nur auf die Bemerkung, daß der figurirte Geſang an ſich die dramatiſche Muſik noch nicht entſtellt, ſo wenig als der einfache, declamatoriſche Styl allein ihm ſchon die höchſte Vollendung zu verleihen vermag; daß es die entſprechende Abwechſelung, die Verſchmelzung beider Gattungen iſt, worauf es hier ankommt; — ferner, daß der Tondichter durch Entfernung der Figuration ſich eines bedeutenden Mittels und Hebels der Mannigfaltigkeit und der Charakteriſtik begiebt, und daß über die Zuläſſigkeit oder Verwerflichkeit der Coloratur allein ihre Beſchaffenheit und das „Wo" und „Wann" ihrer Anwendung entſcheidet.

7) Wir bedauern, hierin — ſo wie hinſichtlich des hohen Ranges, welchen Oulibicheff der Arie Belmont's: „Ich baue ganz auf deine Stärke," einräumt, — dem Verfaſſer nicht ganz beiſtimmen zu können. Wir unſererſeits halten Belmont's: „O wie ängſtlich ꝛc." und Tamino's Bildnißarie für das Vollkommenſte, was Mozart für Tenor geſchrieben. „Il mio tesoro" ſcheint uns — bei aller Süßigkeit, bei allem Schmelz und Zauber der Hauptmelodie doch etwas vom Stempel des damals herrſchenden italieniſchen Formalismus an ſich zu tragen und in einzelnen Wendungen der Singſtimme den Einfluß der Zeit zu verrathen. Letzteres iſt auch bei Belmont's (Es-dur-) Arie in einem gewiſſen Grade der Fall, während dagegen die beiden von uns vorgezogenen Tonſtücke keiner beſondern Zeit, nicht dieſem oder jenem Volke, ſondern allen Zeiten, der ganzen Menſchheit angehören.

Wir können nicht umhin, am Schluß der Abhandlung der darin niedergelegten Fülle von Geiſt und mit tiefſter Sachkenntniß gepaartem Scharfſinn unſere Bewunderung zu zollen. Wie unendlich unterſcheidet ſich dieſelbe von der gewöhnlichen Proſeſſionskritik in den meiſten unſerer muſikaliſchen Zeitungen, die für die heterogenſten Erzeugniſſe der Kunſt nur einen Maaßſtab, einen — oft ſehr beſchränkten Standpunkt der Beurtheilung hat, die mit der Einſtreuung einiger ſtereotyper Handwerksausdrücke Alles gethan, Alles gehörig unter Dach und Fach gebracht zu haben glaubt!

Iſt nun auch nicht anzunehmen, daß Oulibicheff in allen ſeinen Auslegungen mit den urſprünglichen Intentionen Mozart's auf's Genaueſte zuſammengetroffen ſey — noch vorauszuſetzen: daß Mozart überall grade das und ſich Alles gerade ſo gedacht habe, was und wie es der Verfaſſer aus der Partitur heraus und in ſie hinein definirt hat, — eine

welche völlige Uebereinſtimmung — das Product einer unſichtbaren prophetiſchen Clairvoyance — iſt weder möglich, noch auch ſo abſolut nothwendig; — von hohem Intereſſe iſt es nichtsdeſtoweniger immer, zu ſehen, wie mächtig und wie mannigfach anregend ein bedeutendes Kunſtwerk auf einen geiſtreichen Kerl einzuwirken, welche Echo's es darin zu wecken, was für neue, bis dahin noch nicht durchwanderte Ideenſchachte, welche oft ſeltſam genug verſchlungene Laufgänge eigenthümlicher Betrachtung es in ihm zu eröffnen hat, und wie das Wahre, das Schöne, das Sinnige ewig nur vom verwandten Geiſte vollkommen — wenn auch nicht erklärt — doch empfunden werden mag. — Was Oulibicheff noch gelegentlich der beiden Chöre der Entführung über entſprechende muſikaliſche Darſtellung des National-Charakteriſtiſchen ſagt, verdient in jede muſikaliſche Aeſthetik unter der Rubrik: „Ueber die Behandlung des Colorits und der, bei der Verführung fremder entlegener Nationalitäten in Betracht kommenden Localfarben und Localtöne in der dramatiſchen Muſik" — aufgenommen zu werden. Mit der künſtleriſchen Reproduction des Orients hat es genau dieſelbe Bewandtniß, wie mit der muſikaliſchen Darſtellung des Griechenthums. Es wird Niemanden einfallen, zu behaupten, daß die Griechen gerade ſo geſungen haben ſollten, wie Gluck ſie in den Iphigenien zu Tauris und in Aulis und in der Alceſte ſich reproduciren läßt; eben ſo wenig wie Jemand über „die Muſik der Griechen" überhaupt etwas Beſtimmtes und Authentiſches aufzuſtellen vermag, da Alles das, was wir in dieſem Fache der muſikaliſchen Theorie beſitzen, auf mehr oder weniger vage Hypotheſen, oder auf bloße gelehrte Wichtigthuerei hinauslauft, wohinter Nichts ſteckt; — doch aber entſpricht die Gluck'ſche Auffaſſung und Behandlung jener fremden Zuſtände und Volksthümlichkeiten unſern allgemeinen, aus der Kenntniß des Alterthums abſtrahirten Vorſtellungen und Anſchauungen von griechiſchem Weſen und griechiſchem Geiſt — d. h. wir fühlen z. B. bei den Prieſterinnenchören in der Iphigenia uns ganz von der claſſiſchen Atmoſphäre, von dem nämlichen poetiſchen Fluidum umgeben, und von derſelben antiken Begeiſterung erhoben, welche aus den Kunſtwerken der Alten uns zuſtrömen. Als ein neueres Beiſpiel vollendetſter Localfärbung der Muſik in dem angedeuteten Sinne darf Weber's Oberon (Finale d. 1. Acts, „Herrin hoch — von der Terraſſe Bahn" — und Fatimens glühendes „Arabiens einſam Kind" und wiederphantaſtiſches „Allah, ah! Ah!" — ferner der Ober im H-moll „Ehre" —) angeführt werden.

III.

Die Hochzeit des Figaro.

1) Die „guten Wiener", die Mozart und den größten muſikaliſchen Genius unſers Jahrhunderts — Beethoven — darben und in Kummer und Elend verkommen ließen, während ſie dagegen die Amphion's des Salons — um nicht zu ſagen — Tanzfiedler — in den Stand ſetzen, von den ſoliden Beweiſen ihrer — kunſtſinnigen Großmuth ſich Häuſer — ja ganze Straßen zu bauen — dieſe „guten Wiener" haben von jeher eine ſeltene Naivetät der Urtheils an den Tag gelegt, und legen noch fortwährend glänzende Proben von jugendlicher — oder vielmehr ewig kindlicher — Harmloſigkeit des Kunſtgeſchmacks wie von äſthetiſchem Takt ab, wie es z. B. erſt neuerdings wieder die, über alle Beſchreibung hinausgehenden, überſchwänglichen und völlig verhimmelnden Huldigungen gethan haben, die man einem reichen — deutſch, franzöſiſch und italieniſch meliren Componiſten, bei ſeiner letzten Anweſenheit in der Kaiſerſtadt dort dargebracht hat. — Hat man bei dieſer Gelegenheit M — r, dieſen Repräſentanten des muſikaliſchen Chargeant — nicht in einer Weiſe mit Weihrauch beräuchert, — ihm ſo zu ſagen das Weihrauchfaß förmlich an den Kopf geworfen, als ob nie ein Haydn, nie ein Gluck, nie ein Mozart, ein Beethoven und Franz Schubert dort exiſtirt hätten? — — —

2) In der That iſt keine von Mozart's Opern — ſelbſt Don Juan nicht, worin wir z. B. in einigen Arienſchluſſen — Conceſſionen an den Zeitgeſchmack und die damaligen Reformen finden — ſo frei von allem Formalismus, hält ſich ſo treu an den allgemeinen, ewig wahren Naturausdruck und klingt ſtets ſo, als ob ſie eben erſt entſtanden wäre, wie „Figaro's Hochzeit." Die Betrachtung der ewigen Jugendfriſche dieſes Werkes führt uns von ſelbſt auf das Capitel der Veraltung in der Muſik: ein ſehr wichtiges und ergiebiges Thema, das aber deſſen ohngeachtet bis jetzt noch nie in entſprechender, den Gegenſtand erſchöpfender Weiſe erörtert worden iſt. Ohne hier auf die Mißgriffe, wodurch man ſich der Klippe der Veraltung am erſten ausſetzt, oder auf die Mittel, wodurch man ſie zu vermeiden vermag, näher einzugehen, beſchranken wir uns nur auf die Bemerkung, daß das Geheimniß, die — inſenderheit — dramatiſche Melodie vor Veraltung zu ſchützen, im Allgemeinen — außer in der Beachtung der eben angedeuteten Punkte — noch in der wirklichen, lebendigen und tiefen Durchempfindung des betreffenden, muſikaliſch wieder zu gebenden Seelenzuſtandes ꝛc., in der Vermeidung aller ſubjec-

tivistischen, das Verschiedenartigste in den festen, engen Rahmen einer stehenden Manier gewaltsam einzuzwängenden Einseitigkeit, — bei möglichst unverkümmerter Darlegung und voller Betonung der Individualität — beruhe, welche beide Punkte, wie wir bereits andern Orts dargethan haben, durchaus nicht so unvereinbar sind als sie scheinen.

3) Es ist hier der Ort, überhaupt der hohen Zweckmäßigkeit der dramatischen Instrumentation Mozart's einmal besonders zu gedenken. Diese besteht — nach unserm Dafürhalten — zunächst in der strengen Sonderung des Orchesters vom Gesange — in der selbständigen, scharf abgegrenzten Haltung der Orchesterpartie einerseits und der Singstimmen andererseits. Bei Mozart bilden Instrumentation und Gesang zwei für sich bestehende, von einander unabhängige Mächte, die — jede für sich — ein Ganzes ausmachen; — aus der Zusammenwirkung eben dieses Doppelganzen entsteht dann erst das lyrisch-dramatische Kunstwerk. Aus der dramatischen Instrumentation Mozart's (— auch in diesem Felde ist der Meister noch nicht übertroffen und nur von Wenigen — wir erwähnen Vollständigkeitshalber nur Cherubini und Méhul — erreicht worden) lassen sich folgende allgemeine Grundregeln über die geeignete Behandlung dieses wichtigen Kunsttheils zusammenstellen: — Das Orchester soll allerdings nicht, — wie es heut zu Tage nicht selten wohl geschieht, — zum bloßen Zuspitzmittel des Sängers herabgewürdigt werden, aber es soll auch nicht, um eine irrig verstandene Autokratie auszuüben, die Tonkräfte in einer fortwährenden Abhängigkeit von sich halten, jeden freien und eigenen Aufschwung des Gesangs tyrannisch niederdrücken — ihm — so zu sagen — auf Schritt und Tritt auf die Füßen treten — es soll nicht überall mit- und laut mitsprechen wollen; — die harmonische oder melodische und rhythmische Bedeckung oder Begleitung soll sich nicht fortwährend wie Bleigewichte dem Sänger an die Füße hängen — ein Uebelstand, der vorzüglich durch die plumpe — alle charakteristische Ab- und Unterscheidung aufhebende und Alles in einander verschwimmen machende Methode: — der Instrumentation immer eine, mit dem Gang, Accent und Rhythmus der Gesangsphrase parallele und gleichzeitig fortschreitende Bewegung zu geben — erzeugt wird. Eine solche Orchestration erinnert mich immer an jene unerträgliche Sorte zudringlicher, zudringlicher Menschen, die überall drein sprechen, oder auch an jene ewigen Ja-Herren und Scheißen der Aussprüche Anderer, indem sie selbst nie eine eigene Meinung aufzustellen vermögen. Dem Geschmack und der Einsicht — mehr als dem Genie — des Tonkünstlers würde es immer überlassen bleiben, zwischen jenen beiden Extremen das juste milieu zu treffen und weder das Orchester zum Lakaien des Sängers zu erniedrigen, noch auch es den terroristischen Dictator, oder den bloßen, schranzenhaft sich jedes selbständigen Impulses,

jedes eigenen Weges begehenden Mitläufer und Schleppenträger des letztern spielen zu lassen.

4) Der geehrte Verfasser bedenkt nicht, daß er durch Entziehung jenes Lieblingswerts unsere Tugend-Kritiker, die nur zu oft sich in dem von Mephistopheles geschilderten Falle:

— „wo Begriffe fehlen
„Da stellt zu rechter Zeit das Wort sich ein" —

befinden, eines bedeutenden Stützpunktes beraubt, ohne welchen sie mit aller ihrer Weisheit, die sie übrigens — beiläufig bemerkt, manchmal merkwürdig im Stiche läßt, mitunter eine sehr tramige Figur spielen würden.

Im Allgemeinen läßt sich behaupten, daß der „Geist" (— in der, dem französischen „esprit" analogen Bedeutung des Worts —) oder auch selbst nur eine tiefere wissenschaftliche Bildung beim musikalischen Schaffen gar nicht oder nur wenig in Betracht kommt — kein wesentliches Moment bildet — daß die wunderbare Gabe der Erfindung von Melodien, die Herz und Seele sicher treffen und diese in jede beliebige, nur mögliche Empfindung — bald auf den höchsten Gipfel des Entzückens, bald in den tiefsten Abgrund der Melancholie — versetzen — eine, von jedem Experiment des reinen Geistes, von jeder bloß intellectuellen Evolution völlig unabhängige, geheimnißvolle Kraft ist. — —

Ich habe im musikalischen Verkehr mehrfach Gelegenheit gehabt, zu beobachten, daß ganz schlichte, einfache, harmlos naive Naturen, denen gewiß Niemand auch nur einen leisen Anflug von Geist („esprit") beigelegt hätte, doch in dem Punkte, worauf es eben und am meisten ankam, den Nagel auf den Kopf trafen, und die richtige Ansicht fanden, während sogenannte „geistreiche" Musiker in Nebendingen — kleinen Einzelnheiten — ihre Kraft zersplitterten und die Hauptsache verfehlten: — ein hinreichender Beweis, daß die musikalische Intuition und Schöpferkraft durchaus nicht so innig mit dem „Geist" zusammenhängt, und in dem Grade auf diesen angewiesen ist, als man wohl denken möchte — ja, daß der Geist oft selbst als ein, die ruhige Strömung der musikalischen Inspiration störendes Element sich erweist.

5) Wir können nicht umhin, hierin Oulibicheff vollkommen und offen beizupflichten. Verkennen wir auch keineswegs den Werth der andern Arie — Andante, F-dur, $^6/_8$ — den, nach unserer Meinung, ihr hauptsächlich der hohe, nur Mozart erreichbar gewesene Grad von Vollkommenheit verleiht, in welchem der Componist kaum den Textinhalt zu Ton werden zu lassen — ganz und gar in's musikalische Element aufzulösen — wußte, so will es doch fast scheinen, als ob Lessing's Wort vom Schreiber, der sich bei Verfassung des Weibes „im Thon vergriffen, ihn zu fein genommen habe"

— auf den hier vorliegenden muſikaliſchen Fall ſich ganz wohl anwenden laſſe. — Auch Mozart hat ſich hier im Ton vergriffen — hat ihn zu fein genommen. — — Wie Suſanna ſich im ganzen Verlauf der Oper bis zu der betreffenden Nummer gezeigt hat und im darauf folgenden Finale noch ſich zeigt, iſt ſie einer Grazie und Tiefe, eines Adels der Empfindung, wie er in der fraglichen Arie ſich ausſpricht, ſchlechterdings unfähig; — eine ſolche Lyrik liegt gänzlich außerhalb ihrer Sphäre, wird ewig eine terra incognita für ſie bleiben. In dieſer, in charakteriſtiſcher, Hinſicht iſt alſo die Arie unwahr, ſo wahr, ſo unnachahmlich ſie auch — hinſichtlich des Tonausdrucks an und für ſich — iſt, ſo ſehr ſie andererſeits als eine der eigenſten und köſtlichſten, von Sehnſucht und Hingebung träufenden Emanationen des Mozart'ſchen Genius, als ein idylliſches, friſches — ſüßen Frieden und innigſte Vollgenüge des Herzens ausſtrömendes — Stillleben erſcheint.

6) Goethe ſagt irgendwo einmal:

„Im Auslegen ſeid munter,
„Legt ihr's nicht aus, ſo legt was unter!" — —

Dieſe, gegen die — in der That oft eminenten Scharfſinnigkeiten mancher Commentatoren gerichtete Ironie des Dichters — ſeyn es von uns, ſie auf Oulibicheff's „geiſtreiche*) Interpretation des Charakters Cherubine's anwenden zu wollen. Wir laſſen vielmehr das Wahre oder Irrige derſelben auf ſich beruhen, und erlauben uns hier nur die Bemerkung, daß es immer eine gewagte Sache bleibt, aus den bloßen Andeutungen und Nachweiſungen — welche die Hieroglyphen der Notenköpfe der Partitur an die Hand geben, und auf dieſe allein hin, das innerſte Weſen eines lyriſch-dramatiſchen Charakters erklären und mit der Prätenſion der Unfehlbarkeit feſtſtellen zu wollen, mag man ſeine Behauptungen auch — wie Oulibicheff gethan — mit einer Menge gründlicher und ſcharfſinniger Deductionen unterbauen und mit einer Fülle ſo ſinnreicher als blendender Raiſonnements und brillanter Hypotheſen ausſtatten und — ſo zu ſagen — verpallisadiren; — wenn wir auch andererſeits gern zugeben, daß eine ſolche Definition oder Interpretation, die ſich in der ſorgfältigſten Aufſpürung der etwaigen Intentionen, Bezüge, — der verborgenden, irgend eine Bedeutung verrathenden Feinheiten des Tondichters — gefällt, bei der dramatiſchen Muſik immer noch eher zuläſſig erſcheint, in ſofern als man annehmen kann, daß hier das Sujet, der Text, die Situation auf die Richtung der Phantaſie und den Ideengang des

*) Der geehrte Verfaſſer verzeihe uns das von ihm verpönte Wort, doch glauben wir uns — nach ſeiner eigenen Definition des in Rede ſtehenden Begriffs und nach der von ihm gegebenen Anweiſung, in welchem Falle die Anwendung des Worts zuläſſig ſey, hier im vollen Rechte dieſer Anwendung zu befinden.

Componiſten jedenfalls einen gewiſſen Einfluß ausgeübt haben, mithin auch dieſer letztere ſich mit mehr Beſtimmtheit verfolgen und nachweiſen laſſe, als dieß in einem Werke der reinen (Inſtrumental-) Muſik, wo der Künſtler lediglich den Eingebungen eigener Laune und Stimmung gefolgt ſey, möglich ſeyn dürfte. —

Um nochmals auf den eigentlichen Gegenſtand dieſer Anmerkung zurückzukommen, ſo darf man nicht vergeſſen, daß Mozart, ein ſo großer muſikaliſcher Logiker er auch geweſen, dabei doch viel zu ſehr Mann der (künſtleriſchen) That — und nicht der Reflexion — war, und anderdem — nach den mündlichen und ſchriftlichen Ueberlieferungen der Zeitgenoſſen — zu viel von jener, dem Genie faſt immer eignen, kindlichen Unbefangenheit und Naivetät beſaß, um ſich in ſo weit ausgeheilten und ſo künſtlich complicirten Auffaſſungen ſeiner Charaktere zu gefallen; um ſich in ſolche metaphyſiſche Spitzfindigkeiten, ſolche abſtracte Speculationen zu vertiefen, anſtatt in unbewußter Herrlichkeit zu ſchaffen und zu Tage zu fördern, was ihm ein Gott in die Seele gelegt hatte.

7) Es iſt ein ziemlich verbreitetes Vorurtheil, daß der Contrapunkt aus dem rein melodiſchen Styl verbannt bleiben müſſe, indem dieſer Störenfried mit dem, Compoſitionen dieſer Gattung allein zukommenden — lyriſchen Abandono oder friedlichen Stillleben und deſſen ſüßer Sorgloſigkeit ſich nicht vertrage.

Wenn nun auch die Abſichtlichkeit, die gelehrte Oſtentation, womit manche Tondichter ihr ſchweres Geſchütz bei jeder, auch noch ſo wenig paſſenden Gelegenheit auffahren, durchaus nicht zu billigen iſt, ſo verleiht doch die contrapunktiſche Behandlung — wenn die Motive der Art ſind, daß ſie eine ſolche vertragen oder ſelbſt an die Hand geben — den erſtern ſtets einen neuen, von der Melodie ſelbſt ganz unabhängigen Reiz, wie denn die Anſtrengung und Mühe, die es koſtete, um zum Genuß zu gelangen, immer deſſen beſte — ja erſt die rechte Würze ſind. Die Nothwendigkeit, mitten aus dem Kampfgewühl der gegeneinander ſtreitenden Parteien — gleichſam ſich die ſtreitig gemachte Melodie erſt erobern zu müſſen, die mannigfachen und mühſeligen Schwierigkeiten, die das melodiſche Motiv zu beſtehen hatte, um ſich durch die contrapunktiſchen Scharmützel der andern kriegführenden Stimmen ſiegreich durchzuſchlagen — ſie ſind es — welche nach geendigtem Treffen, dieſe Melodie mit neuem friſchem Zauber umkleidet erſcheinen laſſen, den ſie bei gleich ruhiger, unangefochtener Beſitznahme ſchwerlich immer ausgeübt haben dürfte. — — Es iſt dieß eine, im Naturgeſetz der Contraſte begründete Erſcheinung. Wie, dieſem Geſetz zufolge — in der moraliſchen Sphäre und in der äußern Welt Empfindung und That, Genuß und Arbeit, Ruhe und Kampf einander ablöſen, muß dieſelbe Einrichtung nothwendig auch in

der ästhetischen Sphäre, in der Kunst, die ja nur eine Wiederspiegelung der Natur im Menschengeiste ist, bestehen.

Das, was wir eben bei Erörterung des Verhältnisses des Contrapunkts zur Melodie u. s. w. bemerkt, und durch, aus andern Gebieten entlehnte Gleichnisse und Metaphern zu versinnlichen gesucht haben, dürfte vielleicht durch folgendes Citat aus einem wenig bekannten, sehr sinnreichen und witzigen Buche — der Titel ist uns entfallen — noch deutlicher hervortreten und dem Verständniß näher gerückt werden. In der betreffenden Stelle des gedachten Buches läßt nämlich der Verfasser u. a. den Dichter des „Titan" — Jean Paul von einem Mann, der mit großer Beschwerlichkeit und Gefahr einen Kirschbaum seiner Früchte entledigt, sagen: „Das müssen sehr hohe Kirschen seyn, um die sich's dieser Mann so sauer werden läßt."

IV.

Don Juan.

1) Novalis sagt irgendwo, — daß eine Idee desto gediegener, individueller und zeigender, je mannigfaltigere Gedanken, Welten sich in ihr kreuzen, berühren — und — daß ein Werk desto interessanter, ein ächter Ausfluß der Persönlichkeit sey, je mehr Veranlassungen, Bedeutungen, Interesse, mehr Seiten, — überhaupt mehr Arten, verstanden und geliebt zu werden, es darbiete. — — —

Zu den unsterblichen Kunstschöpfungen alter und neuer Zeit, auf welche dieser Ausspruch Anwendung findet, ist unbedingt auch Mozart's Don Juan — „die Oper aller Opern" — wie ihn der treffliche Verfasser dieser Erläuterungen in seinem wohlbegründeten — so zu sagen — im Feuer der schärfsten kritischen Musterung bewährten Enthusiasmus mehrmals nennt — zu zählen.

Unter der, unsere Behauptung bestätigenden Masse von philosophischen Abhandlungen, ästhetischen Erörterungen und kritischen Zergliederungen, Romanen, Novellen, Phantasiestücken u. s. w. u. s. w., welche alle — mehr oder minder ausführlich — dieses unerschöpfliche Thema behandelten, nimmt jedoch Oulibicheff's Arbeit durch Tiefe und Größe der Auffassung und gewissenhafte Sorgfalt und Gründlichkeit der Ausführung, durch philosophischen und psychologischen Scharfblick und logische Kraft und Schärfe den ersten Rang ein; wie sie auch — hinsichtlich der darin niedergelegten Fülle von Geist und der überall durchschimmernden überlegenen musikali-

ſchen und äſthetiſchen Einſicht alle ihre Vorgänger überragt. Die, bisher über den Don Juan erſchienenen Abhandlungen ꝛc. nämlich — ſo bedeutend — ja ſelbſt ausgezeichnet einige darunter auch ſeyn mögen — laſſen gleichwohl alle nach der einen oder andern — der äſthetiſchen oder muſikaliſchen — Seite mehr oder weniger zu wünſchen übrig. — In den rein äſthetiſchen Abhandlungen erſcheint die Wahrheit nicht ſelten durch zu fein, zu künſtlich ausgeſponnene Hypotheſen und allerhand willkührliche Aufſtellungen, für welche ſich in der Mozart'ſchen Muſik auch nicht die geringſte Beſtätigung vorfindet, — verhüllt oder entſtellt, während in den rein muſikaliſchen Artikeln ſich der entgegengeſetzte Uebelſtand ſichtbar macht: — indem deren, blos an die Note ſich haltende Verfaſſer oft vor lauter Bäumen den Wald nicht ſehen — d. h. über ihrer, der techniſchen Vollendung, der Form und Factur des Werks geübten, grammatikaliſchen Begeiſterung und Satisfaction, ſeine tiefern Bezüge, das eigentlich Geiſtige, den ideellen und poetiſchen Kern und Sinn ſich entgehen laſſen. . . Auf der einen Seite iſt es das eigenmächtige Hinausgehen über den Sinn und Geiſt der Partitur; — auf der andern das einſeitige und beſchränkte Haftenbleiben an der äußern Schaale, was in dieſen Abhandlungen es nicht zur Ermittelung des, in der Mitte liegenden Rechten kommen läßt — und ihnen — bei — wie geſagt — einzelnen meiſterhaften Zügen doch im Ganzen den Vorwurf der Willkühr oder Lückenhaftigkeit zuzieht. Dieſe Uebelſtände ſollen bei der vorliegenden Arbeit ganz weg, indem bei Oulibicheff — der eben ſo tiefer Muſiker als feiner Aeſthetiker und in welchem beide aufs Innigſte verſchmolzen ſind, einzig der Auffaſſungsſtandpunkt des Einen einſeitig überwiegend vor dem Andern geltend gemacht wird, ſondern ein Jeder — der Muſiker wie der Aeſthetiker — gleich betheiligt und gleich gewiſſenhaft bei ſeiner Aufgabe — dem Andern gleichſam in die Hände zu arbeiten und ihn in ſeinen Unterſuchungen zu vervollſtändigen bemüht iſt. Der letztere, weſentliche Umſtand durfte nicht zu überſehen ſeyn, um den geeigneten Standpunkt zur richtigen Würdigung des Oulibicheff'ſchen Artikels zu gewinnen.

2) Man könnte, um das Verhältniß beider Autoren zu einander — bei ihrer reſpectiven Betheiligung am Don Juan möglichſt ſcharf auszudrücken und zugleich das Maaß des Verdienſtes dieſer gegenſeitigen Betheiligungen genau abzuwägen, — vielleicht ſagen, daß der eine — der Dichter — den Leib des Werks geſchaffen, während der andere — der Muſiker — ihm Seele verliehen habe; — daß der erſtere als zwar geſchickter, jedoch nur auf den mechaniſchen und materiellen Theil ſeiner Kunſt ſich verſtehender Handwerker — der zweite dagegen als — von höhern Inſpirationen beſtimmter, und mit ſeheriſchem Tiefblick ausgerüſteter Künſtler, der das nackte Gerüſt, Gerippe — kurz das rohe Material des Textbuchs erſt begeiſtigt, dichteriſch umkleidet oder verklärt habe — daher erſcheine; — oder

daß das, was Da Ponte im gewöhnlichen, gemeinen Sinn genommen und hingestellt, Mozart im höheren, etwa Shakespeare'schen Sinne aufgefaßt — mit der Glorie des Ideals umgeben habe; daß er den materiellen, alltäglichen, prosaischen Vorgängen des Drama's, so wie den darin auftretenden Charakteren und ihren Handlungen ihre geistige, ideale, poetische Seite abgewonnen, ihre — auf ihrem Grunde verborgene — tiefere Bedeutung, ihre geheimen, psychologischen Beziehungen und eigentlichen Triebfedern mit der prophetischen Divination des Genie's zu erfassen und — ein musikalischer, wunderthätiger Magus — in seine Partitur übergetragen wußte, so daß er — im Gegensatz zu seinem Dichter — der geistige und poetische Columbus des Don Juan-Sujets genannt werden kann.

3) Es ist allerdings fast mit Gewißheit anzunehmen, daß Mozart in der Ouverture einen kurzen Abriß, einen zusammenfassenden Extract des Gesammtwerks zu geben und zu diesem Ende die Hauptvorgänge so wie den, den meisten Einfluß darauf ausübenden Helden des Stücks in einigen flüchtigen, doch scharfen, charakteristischen Zügen vorzuführen beabsichtigte; gleichwohl möchten wir — so geistreich und selbst auch wahrscheinlich Oulibicheff's Erläuterung der Ouverture ist, deren — in einigen Punkten allzu spezielle Haltung nicht gerade billigen.

Es bleibt immer eine eigene Sache, bei einem — zwar in Verbindung und in Beziehung zu einer bestimmten, in klaren Worten niedergelegten Handlung gedachten, doch aber an sich selbst immer nur reinen (Instrumental-) Musik gehörigen Tonstück, durch so bestimmte und in's Einzelne gehende Aus- oder Auslegungen Stimmung und Phantasie des Hörers präoccupiren und diesem gewissermaßen vorschreiben zu wollen, was er sich bei dieser oder jener Stelle zu denken, oder was sich der Componist dabei gedacht habe; — eine eigene Sache — sagen wir — weil dieß so ziemlich auf ein Programm hinauslänft, das doch jeder — wie viel mehr noch der wahrhaft musikalisch eingeweihte, fühige — Hörer die Freiheit hat, anzunehmen oder zu verwerfen, und gegen welches sich folgende erhebliche Einwendungen vorbringen lassen: daß der musikalische Effect und Affect — überhaupt der Geist der Musik — frei sey und daß dieser Geist, da, wo er wirklich vorhanden, auch ohne programmatische Vermittelung sich des Zuhörers bemächtigen und sich seiner Seele erschließen könne. — —

Abgesehen hiervon, ist eine solche, sich in's Detail verlierende und so bestimmte Interpretation — wie scharfsinnig und geistreich — wie wiederholen es — dieselbe auch ausgedacht seyn mag — immer ein großes Wagniß, einem Geiste wie Mozart gegenüber, der, wenn er auch bei der Composition der Ouverture jedenfalls das Sujet in Gedanken gehabt und mit Vergegenwärtigung darauf gearbeitet haben mag, doch eben so wahrscheinlich nur

die möglichst kunstreiche musikalische Benutzung und Durchführung seiner Motive vor Augen gehabt haben kann.

Unserer Ansicht nach konnte es Oulibicheff bei der ersten allgemeinen Erklärung: — daß die Ouvertüre (d. h. das Allegro) die feindliche Stellung Don Juan's zur menschlichen Gesellschaft und die mannigfachen, erheblichen Conflicte und Collisionen, in welche er — zufolge jener Stellung — mit der Welt, dem Leben und den Menschen geräth; namentlich aber den rastlosen Drang und wilden Ungestüm, den Sturm und Taumel der Leidenschaft, die verzehrende Gluth und die gewaltige Kraft und Energie der Feuerseele des Helden des Stücks zur hörenden Anschauung zu bringen beabsichtige — bewenden lassen, da diese Auslegung sich einzig und allein auf die Indizien des, in bacchantisch wilder Hast, — wie eine feurige Dithyrambe dahinsausenden Tonstücks selbst stützt, dessen Grundcharakter so in der That das feindselige Verhältniß des „dissoluto punito" zur Welt vollständig und deutlich wiederspiegelt, während die beiden, vom Verfasser mit Nr. 1 u. 2 bezeichneten Figuren, von denen eine jede den Gegensatz zur andern bildet, durch diese Verschiedenheit und durch die Art und Weise, wie sie der Componist einander gegenübergestellt, jene Conflicte und Collisionen versinnlichen und das entsprechende Bild zweier entgegengesetzter, und fortwährend in ernstem Kampf mit einander begriffener Mächte darbieten.

Diese, in ihrem Charakter so scharf gesonderten Figuren, und das, was Mozart im weitern Verlauf der Ouvertüre Alles daraus gemacht — in wie verschiedenen Gestaltungen und Wendungen er sie — bald getrennt, bald vereinigt, — vorgeführt; — in wie verwickelte und interessante Wechselbeziehungen er sie zu einander gebracht hat: — Alles dieß näher in's Auge gefaßt, liegt allerdings die Annahme ziemlich nahe, daß dem Meister dabei wohl ein anderer, höherer Zweck, als der eines bloßen contrapunktischen Kunststücks vorgeschwebt haben könnte. Bis zu welchem Grade der Entschiedenheit jedoch eine solche Intention obgewaltet haben mag, und Was in der Ouvertüre etwa auf Rechnung dieser letztern komme, Was dagegen reines Resultat eines blinden Glücksgriffs des Genie's sey? — darauf kommt eben nicht sehr viel an; — der wesentliche Punkt bei der Sache ist vielmehr, daß das Werk — wie es nun einmal besteht — in seiner wunderbaren — gleichviel ob durch Reflexion oder durch Inspiration bestimmten — Structur die beste, gleich durch das lebendige Beispiel veranschaulichte Anweisung, wie und unter welchen Bedingungen der contrapunktische Styl in der dramatischen Musik anzuwenden sey, darbietet.

4) Indem wir dem Verfasser vollkommen beipflichten, wollen wir noch darauf aufmerksam machen, daß die Duellscene die treueste Tonmalerei nicht sowohl nur gestattete, als vielmehr unabweislich erforderte, und daß Derjenige, der an der — fast plastischer Anschaulichkeit sich nähernden, musikalischen Wiedergabe derselben Anstoß nehmen, darin ein

„Zuviel" finden wollte, ein einseitig beschränktes Urtheil und gänzlichen Mangel an Einsicht in das Wesen und die Bedingungen aller Theatermusik verrathen würde. Es ist nicht zu übersehen, daß es hier keine müßige, nebenher laufende Allegorie, nicht eine flüchtige Anspielung auf die Sache, sondern die Sache selbst in ihrer vollen, thatsächlichen Wirklichkeit ist, mit der sich der Componist musikalisch abzufinden hatte, und daß ein, in den ganzen weiteren Verlauf des Drama's so wesentlich eingreifender Vorgang auch in der Musik mit der gebührenden Wichtigkeit und entsprechenden Genauigkeit behandelt werden mußte.

5) Mozart's Stärke in der Behandlung der Ensemblesätze, seine hohe Meisterschaft, die verschiedenen Manifestationen verschiedener Individualitäten — so zu sagen — unter einen Hut zu bringen — d. h. verschiedene Charaktere — jeden, seinem Wesen und seinen momentanen Empfindungen gemäß, — gleichzeitig, doch deutlich hervortretend; ungezwungen, gleichwohl scharf von einander gesondert, bei steter Beobachtung der musikalischen Einheit — sich vernehmen zu lassen — — sie zeigt sich hier wieder einmal im hellsten Lichte. Betrachtet man die verschiedenen Stimmen einzeln für sich, so erscheint eine jede in Gang und Haltung so bedeutend, so vollwichtig an melodischem Gehalt, daß man glauben möchte, der Meister habe nur diese eine vorzugsweise bedacht, während er doch die andern mit gleicher Sorgfalt behandelt, mit eben so bestimmt ausgeprägter Physiognomie ausgestattet hat, und dieser Verein von selbständig geführten Stimmen, von denen eine jede — eben wegen dieser Selbständigkeit — den Anschein hat, als sey sie die Hauptsache im Tonstück — auch wieder nur dem Gesammtausdruck der — durch die Situation hervorgerufenen — musikalischen Idee dienstbar erscheint. — — —

6) Der Verfasser hat sich des armen, vielfach verkannten und angefochtenen Ottavio mit vieler Wärme angenommen; doch bezweifeln wir, ob selbst das wahrhaft glänzende Plaidoyer, das Oulibicheff seinem Clienten gewidmet hat, die — gegen diesen unglücklichen Primo amoroso nun einmal gefaßten, ungünstigen Vorurtheile zu zerstreuen, und das geringe Interesse für ihn merklich zu erhöhen, im Stande seyn möchte. Sympathieen und Antipathieen — so im Leben wie in Kunstsachen — lassen sich nun einmal nicht commandiren, noch wegcommandiren; — sie sind reine Gefühlssache — so zu sagen ein freies Kind der Seele. Die Abneigung oder — wenn man lieber will — die wenige Theilnahme für Anna's „Verlobten" wurzelt aber darin, daß dieser, nach dem nun einmal so und nicht anders beschaffenen Inhalt des Stücks — von Hause aus in dramatischer Beziehung das ist, was Oulibicheff „un personnage accidentellement sacrifié" nennt: — das Opfer, der Märtyrer, die Folie von Anna's Größe. — — — Damit Donna Anna so bedeutend erscheinen konnte, mußte Don Ottavio so unbedeutend erscheinen; dem „amoroso" wurde eine untergeordnete Rolle zu Theil,

damit die Ueberlegenheit der „innamorata" in deſto hellerem Lichte ſich zeige; und — um die ihr eigenen Vorzüge und ausgezeichneten Eigenſchaften mehr in die Augen fallen zu machen, muß er ſolche entbehren oder die entgegengeſetzten Mängel und Schwächen zeigen. Auf dieſe Weiſe dient ſeine Kälte nur dazu, ihre Gluth deſto fühlbarer zu machen; — ſeine Unentſchloſſenheit, um ihre Entſchiedenheit — ſeine Ruhe und Nuchternheit, um ihre Exaltation und Ueberſchwenglichkeit — ſeine Apathie, um ihre Energie deſto ſchärfer hervortreten zu laſſen. Um das eigenthümliche Verhältniß beider Charaktere zu einander in wenigen Worten beſtimmt auszudrücken, könnte man ſagen, daß die Dame im Nominativ, der Ritter im Genitiv ſtehe; — alſo rein die umgekehrte Ordnung — der zufolge denn auch die Theilnahme des Publikums niemals lange ſchwanken wird, wem von beiden ſie ſich zuwenden ſoll: — ob der feurigen, kühnen und hochherzigen Anna, oder ihrem kühlen, bedächtigen und ſehr friedfertigen Cavaliere servente, der nur zu ſehr „servente" iſt, als daß das bibliſche „Und er ſoll dein Herr ſeyn" nicht eine traurige Rolle bei ihm ſpielen dürfte.

7) Die dramatiſchen Partituren Mozart's bieten viele ſolcher ingeniöſen Züge — Reſultat der ſeltenen Vereinigung einer unerſchöpflichen melodiſchen Ader mit der höchſten ökonomiſchen Weisheit und Meiſterſchaft in der Verwendung, Anordnung und künſtleriſchen Bewältigung des reichen Materials — dar; die betreffende Stelle darf jedoch als eine der glänzendſten bezeichnet werden. Es dürfte nicht ohne Intereſſe ſeyn, näher in Betrachtung zu ziehen, in welchem Verhältniſſe Orcheſter und Geſang bei derartigen Combinationen zu einander ſtehen; welche Rollen vielen beiden Trägern der muſikaliſchen Idee dabei zugetheilt wurden. Die Orcheſtereinleitung in der, in Rede ſtehenden Arie iſt von ſo ſelbſtändiger, entſchiedener und bedeutender Haltung, daß man nicht anders glaubt, als der Componiſt habe alle ſeine Pfeile bereits verſchoſſen, — es ſey ſchon Alles geſagt; — während er doch in der, unvermuthet hinzutretenden und ſich völlig unabhängig bewegenden Geſangsmelodie erſt den eigentlichen Hauptſtreich ſich vorbehalten, in dieſe Geſangsmelodie — ſo zu ſagen — des Pudels Kern gelegt hat; ſo zwar, daß, wie bedeutend auch die Phyſiognomie jenes Inſtrumental-Ritornells ſchon immer ſeyn mochte, doch erſt mit dem Eintritt des Geſangs der muſikaliſche Gedanke die rechte Vervollſtändigung erhält und deſſen Sinn und eigentliche Bedeutung völlig zu Tage kommen. Es verhält ſich hiermit ungefähr wie mit einer Landſchaft, in welche — ſey ſie auch noch ſo ſchön — doch erſt der volle Sonnenſchein Leben und Seele hineinbringt. — — In „Non ti fidar o misera" iſt der Geſang kein ſchwacher, dem fertigen Ganzen erſt nachträglich mühſelig abgewonnener, bloßer melodiſcher Extract; erſcheint er nicht — wie es bei manchen Vocalcompoſitionen der Fall — als kärgliche Zugabe und reine Nebenſache — ſo

zu ſagen — als bloßer Mitläufer und blinder Paſſagier, ſondern nimmt er den erſten Platz im Wagen ein. — —

8) Der Verfaſſer hat vollkommen Recht — auch mag ſchon ſo Mancher vor und mit ihm durch dieſen Bauerncher an die frugale und ſehr harmloſe Poeſie Geßner's erinnert werden ſeyn. — — Aber auch Mozart hatte Recht, daß er die Leute, wie ihnen der Schnabel gewachſen, d. h. aus ihrem Stand und Herkommen heraus — ſprechen ließ, und ihnen lieber die, in derlei Fällen gebräuchlichen, wenn auch etwas trivialen Phraſeologieen, als geſuchte und hochtrabende, mit dem Charakter der ſingenden Perſonen in grellem Widerſpruch ſtehende Wendungen in den Mund legte.

9) Obſchon es gar wohl denkbar iſt, daß dem Componiſten des Don Juan, ungeachtet ſeiner bekannten Verliebe — ſelbſt Schwäche für das ſchöne Geſchlecht, doch ein gewiſſer Sinn für Sittlichkeit — ein feines Schicklichkeitsgefühl inne gewohnt habe, ſo ſcheint denn doch Oulibicheff's Erklärung, welche dem Meiſter beider betreffenden Stelle ſo entſchiedene moraliſirende Intentionen unterlegt, die Sachen etwas zu weit zu treiben, mit einem Wort: zu geſucht, zu eigenmächtig, als daß man hinſichtlich ihrer Haltbarkeit nicht einige Bedenken hegen ſollte. Die Muſik hat es vorzugsweiſe nur mit dem Gefühl zu thun; ob dieſes erlaubt oder unerlaubt, rein oder unlauter ſey, geht ſie nichts an; dieſe ſpitzfindigen Unterſcheidungen liegen außer ihrem Bereich wie außer ihrem Zweck. Wahrſcheinlicher iſt, und jedenfalls näher liegt die Annahme, daß Mozart durch jene chromatiſche Phraſe das, durch die — hauptſächlich in dem (Dudelſacke) Baß beruhende — Monotonie der vorgehenden Tacte ermüdete Ohr habe entſchädigen und wieder reizen, als daß er ſich auf einmal als Cato geriren und ſeine Zuhörer, wenn auch nur à vol d'oiseau habe katechiſiren wollen.

10) Oulibicheff's in jeder Hinſicht meiſterhafte Analyſe des wundervollen Tonſtücks ruft uns unwillkührlich eine vor langen Jahren uns zu Geſicht gekommene kritiſche Beſprechung des Don Juan in's Gedächtniß zurück, welche uns damals in nicht geringe Entrüſtung verſetzte und auf welche wir — der Curioſität wegen — nicht verfehlen, aufmerkſam zu machen. In dieſem Raiſonnement, in welchem der ehrenwerthe Verfaſſer (der bekannte antiitalieniſche Guſtav Nicolai) es ſich zur Aufgabe geſtellt hatte, neben den einzelnen „Unvergänglichen" der Oper auch das „Vergängliche" darin nachzuweiſen, und die einzelnen Nummern je nach dem Mehr oder Weniger von Verfall oder Veraltung (sic!), das ſich bei ihnen fühlbar mache, zu claſſifiziren, kommt das Werk im Ganzen eben nicht zum Beſten weg, da Nicolai — im Gefühl ſeiner kritiſchen Unfehlbarkeit es ſehr genau nimmt und ziemlich wähleriſch iſt. — So iſt z. B. dem Quartett „Non ti fidar o misera", wiewohl ihm der Verfaſſer das Verdienſt gelungener

Einzelnheiten und wackerer Arbeit zugeſteht, doch im Ganzen nur ein ſehr kahles und bedingtes Lob zuertheilt, da es — nach Nicolai's Meinung — außer veralteten Wendungen noch manche andere, zu Ausſtellungen Anlaß gebende Uebelſtände und Unvollkommenheiten darbietet. — — Jedenfalls rathen wir dem Leſer, ſich die Lectüre dieſes intereſſanten Documents originaller Kunſtkritik, das ſich in einem der früheren Jahrgänge (1829 oder 30) der Berliner muſikaliſchen Zeitung verfindet, nicht entgehen zu laſſen, da er daraus eine Erbauung und Heiterkeit ſchöpfen dürfte, wie ſie nur die Beſtrebungen einer unabſichtlichen und unfreiwilligen Komik uns zu verſchaffen vermögen. —

11) Außer den Enſembleſtücken in Figaro iſt uns kein ähnliches Beiſpiel in der Theatermuſik bekannt, wo die Kunſt der dramatiſchen Gleichzeitigkeit, — zufolge welcher die verſchiedenartigſten, durch die Situation bedingten Beziehungen, Intereſſen, Empfindungen der — bei der Handlung betheiligten — Perſonen alle gleich ungezwungen und deutlich, und in den Rahmen ein und derſelben Inſtrumentalbegleitung eingefriedigt, — zum Vorſchein kommen, — mit ſo überlegener Meiſterſchaft ausgeübt, und ſo im vollen Lichte erſcheint, als in dieſem kleinen Allegro-Satz, das nach unſerm Dafürhalten nicht beſſer bezeichnet werden kann, als wenn man ſagt, daß es ſo frei, ſo ungezwungen und natürlich wie das Leben, wie die Natur ſelber ſey.

12) Die gewaltige Wirkung dieſer wenigen, und doch ſo mächtig entflammenden Tacte, — bei denen uns immer das Gefühl überkam, als ob die Welt eine einzige, ungeheure Flaſche Champagner, die ſich ſo eben entlade, um alle Weſen mit höchſter — ſinnlicher und geiſtiger Trunkenheit zu überſtrömen und in einen Ocean von Luſt und Genuß zu verſenken; — ſie dunkte, nach unſerm Dafürhalten theils der ungemein energiſchen, ſtraffen rhythmiſchen Haltung, theils der außerordentlichen Mäßigkeit der dabei angewandten harmoniſchen Hilfsmittel — in der ganzen, feurig empor lodernden Dithyrambe ſind nur drei [Haupt-]Accorde: — Tonica, Ober- und Unterdominante — abwechſelnd benutzt) zuzuſchreiben ſeyn. — — — Mozart, um den donnernden Jubel einer, vom Dämon der Genußſucht ſelbſt angeſtimmten und von einer, in bachantiſcher Luſt wild aufjauchzenden Menge wiederhallten Hymne der Freude muſikaliſch wiederzugeben, verläßt beinah kaum die Grenze einer faſt patriarchaliſchen harmoniſchen Einfachheit, und erreicht damit dieſe außerordentliche Wirkung, während heut zu Tage, um die unſchuldigſten und geringfügigſten Dinge — meinetwegen ein: „Guten Morgen" oder „'s iſt heut ſchönes Wetter" — auszudrücken, Himmel und Erde in Bewegung geſetzt werden, der dadurch erzielte Effect aber mit der Maſſe der, zu dieſem Behuf angewandten Hebel in gar keinem Verhältniß ſteht.

13) — Dieſe Auslegung, wie ſinnig — wahrhaft poetiſch an und für ſich ſie immer ſeyn mag, ſcheint uns gleichwohl wieder — der Verfaſſer möge uns verzeihen — an einiger Willkührlichkeit zu leiden. Erſtlich iſt zu bezweifeln, ob Mozart — bei Compoſition der in Rede ſtehenden Arie — ſich der Heterogenität der Begriffe von „angewandter" und „reiner" Muſik gerade ſo deutlich bewußt geweſen iſt, um mit ſo beſtimmter Abſicht, als Oulibicheff ihm unterlegt, das Tonſtück aus dem Gebiet der einen in das Gebiet der andern zu verlegen — d. h. es als reines Inſtrumentalſtück zu behandeln, da — nach dieſer Annahme — die Reflexion bei dem Componiſten des Don Juan einen überwiegenden Einfluß vor der Inſpiration ausgeübt hätte, als dieß bei einem Genie erſten Ranges der Fall zu ſeyn pflegt, und als es bei Mozart notoriſch der Fall war. Zweitens kann — wo einmal die Muſik in Begleitung der Poeſie auftritt, und ſo bald ein Tonſtück auf beſtimmte Textworte angewieſen erſcheint, von Anwendung der Formen der reinen Inſtrumentalmuſik nicht die Rede ſeyn, in ſo fern als dann dieſer Text auf den Ideengang des Componiſten, auf den — heitern oder ernſtern — Charakter der muſikaliſchen Motive immer einen beſtimmten und beſtimmenden Einfluß äußern wird. Es iſt wohl wahr, daß nach dem Recitativ: „In quali eccessi etc." vom Beginn der Arie ſelbſt — die individuellen und ſpeciellen Beziehungen der ſingenden Perſon mehr in den Hintergrund treten, um an ihre Stelle mehr allgemeine, der Gattung überhaupt — zugetheilte Empfindungen und Gemüthszuſtände: — gleichſam das lyriſche Facit, — die, aus dem anfänglichen Zwieſpalt widerſtreitender und labyrinthiſch verwirrter Gefühle hervorgegangene und zurückbleibende Grundſtimmung — treten zu laſſen. Dieſe Grundſtimmung — welche hier zufällig die Gefühle und Leiden eines, in unglücklicher, hoffnungsleer Liebe vergehenden weiblichen Herzens zum Inhalt hat, iſt jedoch in den Textworten der Arie mit einer Klarheit und Beſtimmtheit ausgeſprochen, welche von vorn herein ſich jeder — etwa intendirten — Eigenwilligkeit von Seiten des Componiſten entſchieden widerſetzte; ſo wie ſie dergeſtalt vom Dichter in den Vordergrund geſtellt worden iſt, daß ſie nicht ſo leicht bei Seite geſchoben werden und als Nebenſache behandelt werden konnte, ſondern daß der Tondichter wohl oder übel ihr gerecht werden mußte. Auch hat Mozart ſich in der ganzen Arie dem Text ſtreng, gewiſſenhaft angeſchloſſen und ſich nirgend eigenmächtige, die Worte ignorirende Abſchweifungen in's Gebiet der — völlige Unabhängigkeit verſtattenden — reinen Muſik erlaubt. —

14) Es dürfte ſchwer ſeyn, über den ganz eigenen, wunderbaren Eindruck dieſes Trio's völlig in's Klare zu kommen. — Sicherlich erfüllen Elviens, lauter Liebe und Hingebung und eine ſanfte Schwermuth athmende Phraſen mit dem regſten Mitgefühl, intereſſiren Don Juan's Manöver, ſeine halb vorgeſpiegelten, halb wahren Gefühlsergüſſe in hohem Grade, ergötzen

ferner Lepereſte's Deprecationen und ängſtliche Bedenklichkeiten, hinter denen ſich nur halb ſein inniges Behagen an der ganzen Scene verbirgt; ſo wie die, wie ſpielend bewerkſtelligte muſikaliſche Vereinigung dieſer drei Perſönlichkeiten unter einen Hut, der gleichzeitige Ausdruck ihrer — nach Charakter, Intention und Situation verſchiedenen Empfindungen auf einer und derſelben Inſtrumental-Unterlage — hohe Bewunderung einflößt. Doch unabhängig von dieſem Allen und ganz verſchieden von der muſikaliſchen Genüge, die wir bei ſolchen Meiſterzügen empfinden müſſen, iſt es noch ein anderer, ganz beſonderer Reiz; — ein unerklärliches und unnachweisbares Etwas, was ſich des ſinnigen, mit dem Ohr des Geiſtes hörenden, Zuhörers bei der wundervollen Gemeſtion bemächtigt, und ihm aus ihr mit herausklingt. Es iſt, als ob über dem, wie von warmem, ſüßem Hauche des Südens durchwehten Ganzen der, vom Engel der Muſik angehauchte Geiſt des Componiſten ſchwebe, und über die eben vernommenen höheren Offenbarungen tief in ſich verloren nachſinne. —

Wir fühlen ſehr wohl ſelbſt das Unzulängliche dieſes Verſuchs, die ganz eigene Wirkung des „Ah taci, ingiusto core" zu veranſchaulichen; doch kam es hier ja nur darauf an, durch dieſe Veranſchaulichung — der wir weit entfernt ſind eine höhere Bedeutung, oder mehr Wichtigkeit, als die Darlegung eines rein individuellen Auffaſſens und Empfindens haben kann, vindiziren zu wollen — eine, nur einigermaßen annähernde Andeutung zu geben, da wir recht wohl wiſſen, daß ſich das Feinſte, Tiefſte — das Geiſtigſte in der Muſik durch Worte nicht — oder doch nur unvollſtändig wiedergeben läßt.

15) — — „Man verſteht das Künſtliche gewöhnlich beſſer als das Natürliche. Es gehört mehr Geiſt zum Einfachen als zum Complicirten" — — ſagt Novalis. Der Ausſpruch iſt ſo ſchlagend wahr und läßt hinſichtlich der Art und Weiſe ſeiner Anwendung auf den betreffenden Fall ſo wenig Zweifel übrig, daß wir uns jeder weitern Bemerkung überhoben achten dürfen. — —

16) Wir haben den Verfaſſer ruhig ausreden laſſen, und haben dabei nur gewinnen können, da ſolche Silberblicke des Geiſtes und des Herzens, wie hier innerhalb weniger Zeilen in Menge aufblitzen, eben nicht alle Tage geboten werden. Sicherlich iſt eine geiſtige Ueberlegenheit, eine Verſtändniß und Eingeweihtheit in die Myſterien der Kunſt, wie ſie Oulibicheff im Verlauf der Abhandlung über „Vedrai carino" entwickelt, — und ein ſo reiches, tiefes und feines muſikaliſches Gefühl, — vermittelſt deſſen man all die Wunder, Schönheiten und Freuden der Muſik nur deſto vollkommener zu würdigen, deſto tiefer zu empfinden und zu genießen vermag — nicht hoch genug anzuſchlagen; doch eben ſo

ſicher iſt es, daß eine ſo ſchwelgeriſche Begabung, eine ſo excluſive Sen-ſibilität mitunter auch zu Excentricitäten — in der Art nämlich, wie man die muſikaliſchen Effecte und Affecte in ſich aufnimmt — verlockt, — wie es, — nach unſerm Dafürhalten — hier bei Oulibicheff zum Theil geſchehen iſt. Jedenfalls iſt er bei der, wenngleich an und für ſich wun-derbaren Interpretation der Cavatine zu weit — über die eigentlichen Intentionen des Componiſten hinaus gegangen. Wir haben den Muth nicht, ihm deshalb — Beſtrie' Ausruf parodirend — „que de choses dans un air" — ironiſch zuzurufen; es iſt aber die Frage, ob Mozart — nehmen wir an, daß Oulibicheff's Arbeit ihm bei Lebzeiten zu Ge-ſicht gekommen wäre, über die metaphyſiſchen Abſtractionen und all' die ſchönen und tiefſinnigen Dinge, die erſterer bei „Vedrai carino" heraus und hineindeſinirt hat, nicht höchlichſt erſtaunt geweſen ſeyn — und ihm in ſeiner naiven Treu- und Offenherzigkeit zugerufen haben dürfte: „Aber ſagen S', mein beſter Herr von Oulibicheff, was haben S' meinen Re-ben für ſchöne Mäntelchen umgehängt!" — — —

Der Verfaſſer kommt im zweiten Theile ſeines Werkes — bei dem Artikel Entführung aus dem Serail — einmal auf den verwie-genden, ſpiritualiſtiſchen Hang der Deutſchen, auf ihre — vorzugs-weiſe zu den Gebieten des Transſcendentalen ſich hinneigendes Na-turell zu ſprechen; wobei er auch den, ihnen eigenen tiefen ſchwärme-riſchen Zug und ihre, einigen Beigeſchmack von Don Quixotismus enthaltende Vorliebe für's Idealiſiren berührt und daran Betrachtungen knüpft, die nach dem Wortlaute zwar ganz ernſt und aufrichtig ge-meint erſcheinen, gleichwohl aber zwiſchen den Zeilen einen Anflug von leiſem Spott — was die Franzoſen moquerie à la sourdine nen-nen — bemerken laſſen. Es ſcheint faſt, als ob der deutſche Genius Oulibicheff dafür einen ähnlichen Streich habe ſpielen — eine Art Wie-dervergeltung an ihm habe ausüben wollen, indem er ihn hier auf die-ſelben Klippen ſteßen, in die nämlichen Irrthe verfallen ließ, die der letz-tere an genanntem Orte uns vorgeworfen hat.

17) Nach Oulibicheff's Auffaſſung und Darſtellung hätte der Com-poniſt des Don Juan hier — ſo zu ſagen — den Fehler anticipirt, den man dem größten Tondichter des Jahrhunderts — nach Mozart — und einigen ſeiner Nachfolger vorgeworfen hat: — auf gewiſſe Weiſe das Verhältniß zwiſchen Geſang und Orcheſter — wie es in ihrem bei-derſeitigen Weſen nun einmal bedingt iſt, — völlig umgekehrt zu haben, indem ſie — anſtatt der Singſtimme den eigentlichen Text, dem Orche-ſter blos die Noten zum Text zu ertheilen — umgekehrt in's Orche-ſter den muſikaliſchen Kern — und das Beiwerk in den Geſang verlegten; und Mozart hätte demnach nicht — wie der Verfaſſer meint — — „eine Art Vocalſymphonie mit Inſtrumentalbegleitung" — ſondern

vielmehr eine wirkliche — d. h. Inſtrumentalſymphonie mit — mehr oder weniger willkührlicher Vocalbegleitung geſchrieben. Es verhält ſich in der That ſo — Mozart hat in dem Allegro des Terzetts die Singſtimmen „orcheſtermäßig," d. h. untergeordnet,*) paſſiv, — ſo zu ſagen — als vocale Maſchinen behandelt, während er das Orcheſter mit dem Hauptgedanken belebte; er hat in die Inſtrumentation den eigentlichen Hauptbeſtand des Tonſtücks niedergelegt, den Geſang aber nur zur Begleitung — als Mitläufer — benutzt.

Jedenfalls hatte der Componiſt des Don Juan ſeine Gründe, die ihn zu einem ſolchen Verfahren beſtimmten; dieſe Gründe jedoch lediglich aus dem Verlangen des Meiſters „ſich zu zeigen" — herleiten zu wollen, ſcheint uns doch etwas gewagt. Mozart war viel zu gewiſſenhaft, um ſeine Künſtlereitelkeit auf Koſten der Kunſt befriedigen zu wollen; er beſaß zu viel künſtleriſche Selbſtverleugnung, um den Einflüſterungen jener Eitelkeit nicht ſein Ohr zu verſchließen, wo es ſich um die Sache, um das Kunſtwerk handelte, deſſen, von ihm vor Allem erſtrebte, höchſtmöglichſte Vollendung durch einen — wenn auch noch ſo genialen — Gewaltſtreich ja doch möglicherweiſe gefährdet werden konnte. Es wird demnach eine andere, haltbarere Erklärung der betreffenden Erſcheinung verſucht werden müſſen; und zwar liegt eine ſolche näher, als man vielleicht glauben möchte.

Es iſt gewiß, daß in der dramatiſchen Compoſition mitunter Fälle vorkommen können, wo die Anwendung ſymphoniſtiſcher Formen zuläſſig, wo nicht nothwendig erſcheint: Fälle, wo — nachdem der geſammte factiſche Inhalt einer Scene oder Situation ſich entladen hat, — eine Art Stillſtand — ſo zu ſagen eine dramatiſche Abſpannung eintritt, die nun auch das bis dahin gleichſam vertagte Gefühl zu ſeinem Rechte kommen läßt; wo die Individualität der handelnden Perſonen, ſo wie die Handlung ſelbſt, momentan in den Hintergrund tritt, um dem lyriſchen Organ, dem Ausdruck der allgemeinen Gemüthsſtimmung freies Feld zu laſſen; ſolche Fälle — meinen wir, wo zuletzt der Componiſt an die Stelle ſeiner Charaktere tritt, für ſie das Wort ergreift, und ſich zum gemeinſamen Organ der Geſammtheit — ſo zu ſagen — zum muſikaliſchen Anwalt der Sache Aller macht.

Daß der Ausgang des Terzetts in dieſe Kategorie gehöre, mußte

*) Es bedarf wohl nicht erſt beſonderer Erinnerung, daß wir hier nur vorzugsweiſe das Verhältniß im Auge haben, wie es bei Geſangſtücken mit Inſtrumentalbegleitung ſich zwiſchen Geſang und Orcheſter — den Bedingungen der Gattung gemäß — herauszuſtellen pflegt — nämlich in der Art: daß der Geſang im Nominativ, das Orcheſter im Genitiv ſteht. — — —

Regent — gefolgt seinem seltenen Scharfblicke in dergleichen Dingen bald herausfinden; eben so begreiflich ist es, daß der Meister, nachdem er einmal zu dieser Entdeckung gelangt war, auch über die exceptionelle musikalische Behandlung, die ein solcher Fall erforderte, und wie er sie in der That in dem Schlußsatz des betreffenden Tonstücks angewandt hat, nicht lange in Zweifel bleiben konnte.

18) Wir haben unsere, in einigen Punkten von der des Verfassers abweichende Ansicht über „Il mio tesoro" bereits in den Anmerkungen zu dem Artikel: „Die Entführung aus dem Serail" ausgesprochen und dürfen uns demnach einer nochmaligen Mittheilung derselben überhoben erachten. Die diesmal ausführlichere Besprechung des Gegenstands von Seiten des Verfassers dürfte jedoch uns zu einigen nachträglichen Bemerkungen darüber berechtigen. Ton und Haltung der — so enthusiastisch als grundfalsch abgefaßten — Abhandlung, die gleichwohl uns nicht eines Andern zu überzeugen vermochte, ließen bald und deutlich genug die große individuelle Vorliebe Oulibicheff's für das in Rede stehende Tonstück herauserkennen; — dieß soll kein Vorwurf seyn; — nur hätte er diese Vorliebe freimüthig — wie bei „Vedrai carino" — eingestehen müssen, „pour mettre le lecteur en garde contre la partialité de l'auteur." — — (Des Verfassers eigene Worte).

Diese, hier so unverkennbar hervortretende „partialité" ist es denn, welche uns gegen seinen Ausspruch, daß „Il mio tesoro" die schönste aller Tenorarien sey und bleibe u. einige bescheidene Zweifel einflößt; wo nicht gar ihn uns nicht als ein unumstößliches kunstkritisches Evangelium hinnehmen läßt.

Es kann uns nicht einfallen, in Abrede stellen zu wollen, daß sich in der betreffenden Arie Ottavio's Charakter, wie ihn der Tondichter einmal vom Textdichter überkommen, nicht auf's Treueste wiederspiegele; daß Text und Musik nicht die vollkommenste Uebereinstimmung mit einander darbieten; — aber eben die Beschaffenheit dieses vermögend passiven Charakters — sie hinderte den Meister, wollte er anders wahr seyn, — bei der musikalischen Wiedergabe des ersten, sich zu jenem lyrischen abzuschließen, zu jener Kraft und Ueberschwänglichkeit des Ausdrucks zu erheben, die erforderlich sind, um jenen Kulminationspunkt der musikalisch-lyrischen Komposition zu erreichen, den wir als das Kriterium der Vollendung bei der betreffenden Gattung zu betrachten pflegen. — Ottavio ist eine Art von musikalischem Hamlet — — ganz dieselbe Unschlüssigkeit, dieselbe Indolenz, wodurch sich der dänische Prinz bemerkbar macht, finden wir bei diesem Primo amoroso wieder. Wie bei dem ersten alle Thatkraft durch eitles philosophisches Raisonnement und allerhand seltsame, humoristische Schlinggewächse — so zu sagen — überwuchert

und abſurdirt erſcheint, ſo kommt es auch bei dem letztern vor lauter Worten und ſentimentalen Tiraden nie zum Handeln. Den Einen mag der Geiſt ſeines ermordeten Vaters noch ſo feierlich und ernſt beſchwören — — ſeine Seele vermag doch nicht zu der, zur Vollbringung der That erforderlichen Energie ſich zu erheben, und das erſte ferne heroiſchen Anlaufs verdampft alsbald wieder in müßigen Reflexionen. Den Andern mag die Geliebte mit noch ſo flammenden Worten zur Rache an dem Mörder ihres Vaters und dem Beleidiger ihrer Ehre auffordern: — ſo vermag Nichts über ſeine friedliche Lammesnatur, die Nichts aus ihrem glücklichen Gleichmuth herauszubringen im Stande iſt. Er vermißt ſich zwar hoch und theuer (im Duett des 1. Acts) und die feurigſten Ausfälle des Orcheſters in ſeiner zweiten Arie laſſen Wunder der Tapferkeit erwarten; doch es bleibt bei Worten und ſchönen Redensarten, womit der Ehrenmann — aus dem einfachen Grunde, daß Worte nichts koſten, ſehr freigebig iſt. — Anders verhält es ſich mit Belmonte, anders mit Tamino. Beide ſetzen ſich heldenmüthig den größten Gefahren aus, bekämpfen alle, ſich ihnen entgegenſtellenden Hinderniſſe und unterwerfen ſich unerſchrocken den härteſten Prüfungen, um die Geliebte zu befreien oder zu erringen. Hier brauchte Mozart ſich keinen Zwang anzuthun; hier konnte er ſicher gehen, ſeiner lyriſchen Ader freien Lauf laſſen, während er bei dem — nicht kalten und nicht warmen — Ottavio an ſich halten, ſich einer Art muſikaliſchen juste milieu befleißigen mußte. Hierin nun liegt der Grund, warum die beiden Arien Belmonte's und Tamino's — „O wie ängſtlich ꝛc.“ und die Bildniß-Cavatine, — die außerdem noch dadurch ſich auszeichnen, daß ſie keinen Stempel einer beſtimmten Zeitepoche oder Nationalität an ſich tragen, einen entſchiedenen Vorrang vor „Il mio tesoro“ behaupten.

19) Der Höllenwalzer und die andern „Teufeleien“ in „Robert der Teufel“ dürften ſich zu den Geiſterſcenen im Don Juan ungefähr wie die, gewiſſen Volksbüchern einverleibten, groben Holzſchnitte und deren grelleſte Nuancen zu einem, im edelſten Style ausgeführten Oelgemälde verhalten. — — Die Farben ſind im „Robert ꝛc.“ ſo grell aufgetragen, es findet darin eine ſolche Ueberbietung materieller Effecte ſtatt, und die Wirkung erſcheint darin ſo ſehr von Aeußerlichkeiten abhängig gemacht, daß der Zuhörer wohl davon phyſiſch erſchreckt, betäubt und verwirrt wird, einen einigen, tiefen nachhallenden Eindruck jedoch nicht erhält. Bei Mozart beruht die Wirkung im Gedanken, — während Meyerbeer dieſe durch die Ausſtattung zu erſetzen vermeint. —

20) Warum nicht! — Warum ſollte dieſes „wunderbar Schöne“ nicht freie Gabe des Genius, das reine, abſichtsloſe Reſultat

der Inſpiration ſeyn können? — und warum — fragen wir weiter — ſollte dieſe Annahme nicht mehr für ſich haben, als der Verſuch einer beſtimmten Nachweiſung des „Warum" — als der Verſuch, es aus der Reflexion, aus ſelbſtbewußten Intentionen herzuleiten, wozu die Beweisführung doch ziemlich ſchwer fallen dürfte. Beſcheidet man ſich bei der erſten Erklärung, ſo hat man volle Freiheit, den betreffenden Stellen entweder die ſo ſinnige und poetiſche Deutung, welche ihnen der Verfaſſer gegeben, beizulegen oder ſich ſelbſt in vielleicht noch ſeltſamern Conjecturen darüber zu ergehen; — tritt man hingegen der andern Anſicht bei, ſo würde man dieſe ſelbe Deutung, die nun aber mit der Prätenſion der Unfehlbarkeit auftritt — obwohl ſie jedes Nachweiſes entbehrt und keine andere Gewährſchaft als die der individuellen Empfindung und Auffaſſung für ſich hat — doch vielleicht als zu problematiſch verwerfen müſſen.

21) Nicht allein mit dem Dichter, — nein, der Componiſt erſcheint bei dieſer Arie auch mit ſich ſelbſt im Widerſpruch, was die ſo ſtark hervortretende völlige Charakterungleichartigkeit betrifft, die zwiſchen dem Andante und dem darauf folgenden Allegretto — den beiden Abſchnitten, aus denen das Tonſtück beſteht — ſtattfindet. Nachdem Mozart im erſten Satz Charakter, Empfindung und Situation der ſingenden Perſon mit einer, über allen Ausdruck erhabenen Wahrheit und Vollendung wiedergegeben, wirft er im letzten, im Allegretto, das Alles über Bord und begeht, indem er alsdann den zuerſt angeſchlagenen Ton ganz und gar verläugnet, eine Art ſtyliſtiſcher Apoſtaſie. — — In der That, — nach dem wundervollen Andante (F-dur ⁶/₄), über welchem die Schatten der tiefſten Melancholie lagern, und worin der Ausdruck der Leidenſchaft und des Schmerzes zu ſo erſchütternder Stärke anwächſt, ſich zur höchſten Tragik erhebt; nach einem ſolchen Eingange iſt es völlig unbegreiflich, wie Donna Anna zu dem harmloſen, ruhig gemüthlichen, ja ſelbſt behaglichen Motiv des Allegretto kommt, das eher zu einem zahmen, glatt geſcheitelten Rondo oder — da es nicht ohne einen Anflug von Koketterie (die Mordenten) iſt — für eine niedliche, ſchelmiſche Soubrette — nur nicht für eine Prima Donna ſolchen Schlages, wie die Tochter des Comthurs, geeignet erſcheint. Erſt gegen das Ende hin — ohngefähr im 30. oder 31. Tacte — nimmt die Muſik auf Augenblicke wieder den Charakter Anna's — den, tiefſte Wehmuth athmenden Ton der Elegie — an; der Horizont umwölkt ſich mehr und mehr, bis tiefe Dunkelheit uns umgiebt und ein unendliches, namenloſes Weh die Bruſt zuſammenpreßt. Doch nur zu bald verſetzt uns die Preſa der Schlußtacte und die faſt verletzende Trivialität des Nachſpiels von der hohen, ſturmbewegten See der Affecte wieder auf den feſten Boden der Alltäglichkeit, in die ruhig nüchterne Wirklichkeit zurück und die Seele — der — ſie beklemmenden, ihr aber doch ſüßen — Schmerzenslaſt gewiſſermaßen wider Willen enthoben, athmet wieder frei. — — — Wie ſehr iſt es zu beklagen, daß Mozart ſich jenen Zugeſtändniſſen gegen die Soprani nicht

zu entziehen vermochte, da ſchon aus jenen wenigen Takten, die er gleichſam nur verſtohlen — als muſikaliſche Contrebande (im Primadonna-Sinne) — in die Partitur eingeſchmuggelt hat, abzunehmen iſt, was aus dem Schlußſatz der Arie geworden wäre, wenn der Meiſter volle Freiheit gehabt, — nur ſeinen Eingebungen hätte folgen können.

22) Man könnte — um den Unterſchied zwiſchen den beiden, von Onslibicheff verglichenen Scenen kurz und ſcharf zu bezeichnen — ſagen: daß die Schreckniſſe der Wolfsſchlucht, die übrigens die höchſte Virtuoſität in der muſikaliſchen Behandlung des Geſpenſtiſchen darthun, lediglich aus der Phantaſie ſtammen, und ſo auch wieder nur hauptſächlich die Phantaſie afficiren, während die der Geiſtererſcheinung im Don Juan dem tiefſten Kern der Seele, dem innerſten Grunde — ſo zu ſagen — dem Herzen des Herzens entnommen ſind und ſo natürlich auch auf das Gemüth ſelbſt den tiefſten Eindruck ausüben müſſen. Die „Wolfsſchlucht" hat es nur mit geſpenſtiſchen Erſcheinungen der äußern Natur, mit den abentheuerlichen Gebilden, den ſeltſamen Stimmen und den Schauern wilder — von geheimnißvollem, unheimlichem Leben durchdrungener — Waldeinſamkeit zu thun; — die Geiſterſcene dagegen enthüllt die unheimlichen Schluchten der Seele, beleuchtet die Nachtſeiten der menſchlichen Weſenheit, und führt uns in die ſchauerlichen Untiefen des Herzens, in die furchtbaren Abgründe der eigenen Bruſt hinab, wo der Blick von wüſten — vom verſengenden Gluthhauch der Leidenſchaft ausgebrannten — Stätten auf heidenloſe, düſtere Einöden, in die noch nie ein Sonnenſtrahl gedrungen — auf eingeſtürzte Tempel — traurige Ruinen unſers beſſern Selbſt — fällt; wo überall nur Merkmale der Zerſtörung der Vernichtung ſich darbieten und ringsum der unabſehbare Horizont einer tiefen, ewigen Verzweiflung — gleich einem rieſigen Trauerflor — ſich ausbreitet. —

V.

Così fan tutte.

1) Hic haeret aqua! — Hierin eben beruht das große Geheimniß, die eigentliche Kunſt. — — In dieſer Beziehung kann man von Mozart ſagen: Er ſchreibt ſo kunſtvoll, ſo gelehrt, daß man's gar nicht merkt. — Es iſt der, über dem Ganzen ausgebreitete Reiz der Unbefangenheit, der Abſichtsloſigkeit, der bei dieſem Meiſter ſelbſt die ſubtilſten und ſtrengſten contrapunktiſchen Combinationen natürlich und ohne Prätenſion erſcheinen, und daher nie unerquicklich oder gar beſchwerlich werden läßt; es iſt die, nie dabei verläugnete, ſondern überall ſie umſchwebende geiſtige Grazie und Schönheit, die das Intereſſe des Zuhörers von Anfang bis zu Ende wach erhält, und keinen Augenblick den Eindruck des Mühſamen, Gemachten

das Gefühl der, durch bloße „gelehrte" Muſik erzeugten Langeweile in ihm aufkommen läßt. Bei andern, ſonſt ganz bedeutenden und ſelbſt trefflichen Meiſtern erſchreckt und ſtört der gelehrte Apparat, eben ſo wie die Oſtentation und Wichtigkeit, mit der er vor uns ausgebreitet wird; — es iſt, als ob man ſich erſt in die gehörige theoretiſche Poſitur ſetzte, einen ordentlichen gelehrten Anlauf oder — um eine andere Metapher zu gebrauchen — den Mund recht voll nähme, um die Welt mit den Kraftäußerungen und Kraftſprüchen contrapunktiſcher Weisheit recht in Erſtaunen zu ſetzen. Durch Erfahrung gewitzigte Muſikliebhaber gehen — wie auch Schreiber dieſer Zeilen — ſolchen auf hundert Schritte weit ſcheu ihre verrätheriſchen gelehrten Abſichten auf unſer contrapunktiſches Intereſſe kundgebenden Compoſitionen, in denen die Citrone eines Motivs ſo lange verarbeitet und ausgepreßt wird, bis kein Tropfen mehr drin iſt — vorſichtig aus dem Wege, da ſie der Anſicht ſind, daß das Leben ſelbſt ſchon genug lächerliches Ceremoniell und Trockenes und Freſtiges und Steifes darbiete, als daß man es auch noch in der Kunſt aufzuſuchen brauche.

VI.

Die Zauberflöte.

1) In dem, zwiſchen den beiden Einſchaltungszeichen [ ] Enthaltenen liegt eine ernſte, bittere, aber ſehr heilſame Lehre für den, vom Streben nach dem Höchſten erfüllten Künſtler verborgen.

Mephiſtopheles äußert ſich einmal gegen Fauſt ungefähr folgendermaaßen: „Das Beſte, was Du weißt, darfſt Du den Leuten doch nicht ſagen." — — Dieſer Ausſpruch läßt ſich in gewiſſem Sinne und in gewiſſen Fällen auch auf den Künſtler und auf künſtleriſches Streben anwenden.

Auch der Künſtler macht mitunter Erfahrungen, die ihn zu jener Zurückhaltung drängen, auf welche Mephiſtopheles hindeutet; — die ihm Bedenken einflößen müſſen, der Welt ſein „Beſtes" mitzutheilen. — — Thut er es aber dennoch, — als ächter Künſtler kann er nicht anders — giebt er das Beſte, was er weiß, kann und fühlt, dahin, dann darf er auf großen Erfolg in der Gegenwart ſich nur keine Rechnung machen, ſondern er muß im Voraus auf eine alsbaldige Verſtändniß und Anerkennung ſeiner Leiſtungen verzichten, zu welcher Verzichtleiſtung — außer einem ächten und unerſchütterlichen Selbſtbewußtſeyn ein nicht geringes Maaß heroiſcher Selbſtverleugnung gehört. — — Waren nicht, bevor noch an die Zauberflöte zu denken war, ſchon Figaro und Don Juan erſchienen? — Hatte Mozart in dieſen Werken nicht ſein Höchſtes und ſein Tiefſtes, den Geiſt ſeines Geiſtes niedergelegt? — Gleichwohl haben beide ihren Verfaſſer nichts weniger als alsbald auf den Gipfel des

Ruhm's erhoben und ihm jenen gleich durchgreifenden Erfolg, jene Anerkennung und Auszeichnung eingetragen, worauf doch jene Schöpfungen ihm die vollgültigſten Anſprüche verliehen hatten. Dieſes Reſultat war vielmehr erſt der Zauberflöte, und darin vorzugsweiſe nur den, im herrſchenden Tagesgeſchmacke gehaltenen Muſikſtücken vorbehalten, bei deren — unter den Auſpicien oder unter der Botmäßigkeit eines Schikaneder's gefertigter Compoſition der Tondichter ſich vielfachen Zwang auflegen und zu allerhand Conceſſionen verſtehen mußte, denen ſein innerſtes Weſen, ſeine ganze künſtleriſche Geſinnung und Ueberzeugung widerſtrebte und wogegen — als gegen etwas ihm Fremdes, Aufgedrungenes und ſeiner Unwürdiges — er ſelbſt der Erſte war, mit ſarkaſtiſchem Spott zu Felde zu ziehen. — —

Das Kritiſche, Peinliche, ja — wahrhaft Tragiſche der, von innerm Zwieſpalt und Widerſtreit begleiteten Situation läßt ſich in Folgendem kurz zuſammenfaſſen:

Der ächte Künſtler fühlt ſich — wie geſagt — unabweislich gedrängt, ſein Innerſtes, ſein Individuell-Ureigenſtes — zu geben; — nun will er aber — da er, wie die Kunſt ſelbſt, ja nicht blos auf ſich ſelbſt und auf's Studirzimmer, ſondern auf das Leben, auf die Welt angewieſen iſt, auch eine Wirkung, einen Eindruck ſeiner Schöpfungen auch nach außen hin gewahren, deren er als einer Beſtätigung, einer Beſiegelung, als eines Prüfſteins für die Richtigkeit des von ihm eingeſchlagenen Weges — als eines Echo's bedarf, aus welchem er ſeine eigene Stimme — d. h. ſich ſelbſt erſt recht und ganz zu erkennen vermag. Jenes Innerſte, Individuell-Ureigenſte iſt aber — ſeiner Natur nach — als Ausfluß oder Abglanz einer neuen, eigenen Gedanken- und Gefühlswelt — gerade weniger geeignet, gleich in weitern Kreiſen Eingang zu finden, als es das, ſich in herkömmlichen Gleiſen Bewegende, bereits bekannte Töne Anſchlagende iſt. — —

Dagegen werden gerade die, zur Zeit ſeines Erſcheinens „im Schatten" gebliebenen Partieen eines Kunſtwerkes, welche des Künſtlers Eigenſtes und Tiefſtes — den Kern und Nerv ſeines Weſens in ſich ſchließen, es ſeyn, die ſpäter ihm auf die Nachwelt verhelfen; werden gerade die großen, bedeutenden, neuen und eigenthümlichen Züge, welche anfangs — weil ſie nur von Wenigen verſtanden wurden — wirkungslos vorüber gingen oder doch den Erfolg beeinträchtigt hatten, — der geiſtige Schwimmgürtel, der das Werk einſt über dem reißenden Strom der Zeit halten, der ewige innere Adelsbrief ſeyn, der ihm unter den Erzeugniſſen ſeiner Gattung ſtets einen ehrenvollen Platz ſichern wird.

2) Wir wußten vorher, daß der Verfaſſer bei der Erörterung der Bildniß-Arie zu dieſem Ausſpruch kommen mußte und würde; und haben deshalb auch ſeine Aeußerung: (S. d. Artikel Don Juan) daß Ottavio's „Il mio tesoro" est toujours le plus beau des airs de Tenor" nicht ſo

ernſt, mit allzu bereitwilliger — in verba magistri als auf ein Evangelium ſchwörender Gläubigkeit aufgenommen.

Wie Oulibicheff ſehr treffend bemerkt, war der Mozart der Zauberflöte nicht mehr der Mozart des Don Giovanni. — Wollte man in dieſer Beziehung eine Parallele zwiſchen den beiden Werken ziehen, ſo könnte man vielleicht ſagen, daß wie der Don Juan die höchſte Sinnlichkeit, die betreffenden lyriſchen Scenen der Zauberflöte die höchſte Platonik der Liebe athmen; daß, während im Dissoluto punito die verzehrende Gluth einer gewaltigen, unbändigen menſchlichen Leidenſchaft in wilden Flammen aufſchlägt, in der Zauberflöte, vernehmlich aber in Tamino's Arie, das milde, reine Feuer einer Engelsſeele ſtrahlt. Wir wüßten keinen andern dramatiſchen Componiſten, bei welchem die ſo verſchiedenen Geſtalten, unter welchen ſich die Liebe hienieden zu äußern pflegt, mit ſolcher Wahrheit und Kraft des Ausdrucks in der Muſik wiedergeſpiegelt erſchienen, als es bei Mozart der Fall iſt. Während die andern Tondichter alle meiſt nur auf den Ausdruck der einen oder der andern Erſcheinungsform dieſes Gefühls ſich beſchränkt, und entweder die gefühlüberſchwänglich-ſentimentale, oder die ſchwärmeriſch-phantaſtiſche, die vorwiegend leidenſchaftliche oder ſinnliche oder die vergeiſtigende, idealiſche Richtung der Liebe vorzugsweiſe dargeſtellt haben, finden wir in den vier Opern Mozart's: Entführung, Figaro, Don Juan, Zauberflöte nach einander alle dieſe unter ſich ſo heterogenen Manifeſtationen einer und derſelben Grundempfindung mit einer Treue vorgeführt, wie ſie nur der, nach der Natur und nach unmittelbaren Lebenseindrücken zeichnende und mit einer wunderbar reich beſaiteten Seele begabte Künſtler zu erreichen vermag.

3) Wir können nicht umhin, auch bei dieſer, vom Verfaſſer übergangenen Nummer 13 einen Augenblick zu verweilen, um auf die muſikaliſche Einheit, den Gedankenfluß und den wundervollen organiſchen Bau, welche der Tondichter ſelbſt bei einem Tonſtück von ſolcher Geringfügigkeit und Alberneheit des — in der That faſt uncompenirbaren — Textes zu erzielen wußte; auf die meiſterhafte Technik (z. B. die Anordnung und Führung der Singſtimmen) und auf das, durch unerſchöpfliche Zauberkünſte einer ſtets wechſelnden Inſtrumentation hervorgebrachte wunderbare Colorit des Quintett's: „Wie, ihr an dieſem Schreckensort" — hinzuweiſen.

VII.

Titus.

1) Noch mehr: — ſind ſie geradezu zu verwerfen — möchten wir hinzuſetzen — weil ſie (wir meinen natürlich nur jene — ſogenannten — Opernarien entſchieden und überwiegend concertirenden Charakters) dadurch,

daß ſie die Schauſtellung der Virtuoſität nur zu deutlich als alleinigen Zweck durchblicken laſſen, — ſtatt letztere höhern Intentionen dienſtbar unterzuordnen — den Zuhörer aus dem Kreiſe der dramatiſchen Illuſion heraus reißen und das Intereſſe von der Handlung und der handelnden Perſon ab — und auf den Separat-Act techniſcher Fertigkeit und techniſchen Wettſtreit's zwiſchen dem Sänger N. N. und dem betreffenden Soloinſtrument hinlenken. Solche ſiameſiſche Zwillings-Bravourſtücke — wie ſie z. B. in den Werken einiger älterer italieniſcher Theater-Compoſitionen mitunter vorkommen; — nicht ſelten ſind ſie eine Art Nothbehelf, wozu den Tondichter das Mißtrauen in die Stärke der eigentlichen dramatiſch-muſikaliſchen Hebel des Effects in ſeinem Werke greifen läßt; zuweilen aber auch blos das Ergebniß eines Zugeſtändniſſes, welches der Maëstro der Eitelkeit einer Sängerin oder eines Inſtrumental-Virtuoſen oder dem feinſchmeckeriſchen Ton-Senſualismus der „orecchianti" zu machen ſich bewogen fand. In keinem Falle dürften ſie mit den Bedingungen der eigentlichen dramatiſchen Muſik ſich vereinbaren laſſen.

Anders verhält es ſich mit jenen Tonſtücken, wo die Partie des mitwirkenden (obligaten) Solo-Inſtrument's nicht gemeinſchaftliche Sache mit der Singſtimme macht, ſondern ihren ſelbſtändigen, eigenen Weg geht. In dieſem Falle verſieht das letztere die Rolle eines muſikaliſch-intentionellen Cicerone's, einer commentatoriſchen Laterne, welche die dunkeln und zweifelhaften Stellen des Text's — d. h. der Singſtimme — beleuchten und erklären. Das ſo eben Bemerkte findet zum Theil auch auf die, in neuerer Zeit ſo ſehr in Aufnahme gekommenen Lieder-Compoſitionen mit obligaten Solo-Inſtrumenten, z. B. Celle, Waldhorn oder Clarinette ꝛc. Anwendung. Bei einigen derſelben bildet die Inſtrumental-Partie einen integrirenden Theil des Ganzen, gleichſam eine Illuſtration in Tönen zu dem der Singſtimme anvertrauten Textinhalt; — bei ſehr vielen hingegen erſcheint dieſe Inſtrumental-Stimme als etwas nicht nur ſehr Entbehrliches, ſondern ſelbſt Ueberflüſſiges; giebt ſich in ihrer unbedeutenden melodiſchen Haltung ſo ſehr der Charakter des willkührlich Zufälligen, bloßer paraſitiſcher Mitläuferſchaft — mit einem Wort — der Charakter des „ad libitum" zu erkennen, daß man ſie füglich ganz weglaſſen kann, ohne dem Ganzen dadurch irgend Abbruch zu thun.

2) Der Verfaſſer berührt hier eine wunde Stelle unſerer neuern und neueſten Muſik. In der That iſt das moderne Gehör durch die modulatoriſchen Exceſſe und Schwelgereien unſerer (deutſchen) Harmonie-Columbuſſe und -Nabobs allmählig ſo abgeſtumpft, ſo hartſchwielig geworden, daß ſelbſt die ſtärkſten und ſchnellſten Harmoniewechſel kaum noch ſonderlich viel bei ihm verfangen, und daß nach dieſer modulatoriſchen Unenthaltſamkeit es einer großen, an klöſterliche Abſtinenz ſtreifenden Strenge der Diät bedürfen wird, um es wieder — nicht in den Stand der Unſchuld (dies wäre unmöglich und unnöthig) — ſondern zur Einfachheit der Na-

tur zurück zu führen und ihm wieder die leichte und feine Empfänglichkeit, welche ſtets mit der Mäßigkeit verbunden iſt, zu verleihen.

3) Wir finden uns veranlaßt, die hier — obſchon indirect — gegen den Componiſten des „Robert" ausgeſprochene Beſchuldigung des Plagiat's abzulehnen. Die betreffende Stelle ſcheint uns nämlich in die Kategorie jener unausweichlichen Allerweltsphraſen zu gehören, auf die ſchon jeder Componiſt einmal verfallen iſt und worauf jeder Componiſt in ſeinem Leben unausbleiblich einmal ſcheint verfallen zu müſſen, deren erſter Urſprung jedoch ſchwerlich beſtimmt nachzuweiſen ſeyn möchte; — wie ja auch gewiſſe Haupt- und Grundgedanken bei verſchiedenen Dichtern verſchiedener Zeitepochen und Nationalitäten vorkommen, ohne daß der eine ſie von dem andern gerade entlehnt haben dürfte. Vielmehr ſcheint dieß auf die Exiſtenz eines poetiſchen, gedanklichen Gemeingut's hinzudeuten und dieſe Exiſtenz wiederum für die Annahme auch eines muſikaliſchen, melodiſchen Gemeingut's zu ſprechen. Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem in Rede ſtehenden Motiv, welches mir — um nur einige Beiſpiele anzuführen — in Zelter's Compoſition der Goethe'ſchen Ballade „Mahadöh, der Gott der Höhe," ferner in C. M. v. Weber's Schwertlied (im 5., 6., 7. und 8. Tact), dann in der C. Löwe'ſchen Compoſition des Lord Byron'ſchen Gedichts: „Es waren Ruhm und Weisheit mein" (Hebrew Melodies) u. ſ. w. u. ſ. w. antreffen.

4) Sie haben ihren Lohn dahin! — — Es wäre ſehr traurig, wenn die productiven — nach unſerm Dafürhalten allein die eigentlichen — Talente nicht wenigſtens dieſen Vorzug — den der Nachdauer — vor den executiven Talenten voraus haben ſollten, nachdem ſie in der Gegenwart ſo außer allem Verhältniß und in jeder Beziehung — z. B. hinſichtlich der warmen Aufnahme und des äußern Ertrags ihrer Leiſtungen — hinter den letztern haben zurückſtehen müſſen. Vergleicht man die glänzenden und eben ſo einträglichen Erfolge irgend eines Helden der Glaviatur, die fabelhaften Triumphe irgend einer, mit Gold und Weihrauch überſättigten Coloraturgöttin mit dem, in dieſer Beziehung mehr als beſcheidenen Looſe — mit dem, an äußerm Succeß und bereitwilliger Anerkennung ſo armen, von Noth und Sorgen, ſchmähſüchtigen Anfeindungen u. ſ. w. dagegen ſo ſtark durchfurchten Leben eines Mozart, Beethoven, Franz Schubert, dann wird man jene Ausgleichung und den, den erfindenden Talenten darin gebotenen Erſatz nur — wir ſagen nur — gerecht finden können.

Berichtigungen.

Seite 9, Zeile 16 von unten: ſtatt „Muſtern" lies „Vorbildern."
" 15, " 16 von oben: hinter „Ciaconne" ſetze ein Komma.
" 15, letzte Zeile: ſtatt „ihm" lies „ihn."
" 17, " " : ſtatt „dann" lies „denn."
" 19, Zeile 4 von unten: ſtatt „insgeſammt" lies „durch und durch."
" 25 muß es von der 12. bis zur 14. Zeile heißen: „Dann wieder iſt es ein abgeriſſener Dialog, eine Reihe von Anrufungen und ſie beantwortender Gegenſtimmen, während welcher u. ſ. w."
" 26, Zeile 17 von oben: zwiſchen „wie es" ſchalte „er" ein.
" 28, " 14 " " : ſtatt „Gede" lies „Geda."
" 35, " 18 von unten: ſtatt „Schwung" lies „Schonung."
" 49, " 15 von oben: letzte Sylbe: ſtatt „aus" lies „kein."
" 68, letzte Zeile: ſtatt „Gaimatau" lies „Gaimacan."
" 69, Zeile 8 von unten: ſtatt „Spötter" lies „Götter."
" 71, " 13 von oben: ſtatt „wie" lies „was."
" 73, " 7 " " : ſtatt „nus" (hinter „eine") lies „nur."
" 80, " 18 " " : ſtatt „Mandini" lies „Mandini,".
" 80, " 19 " " : ſtatt „Ochely" lies „Ochely."
" 82, " 8 " " : muß der ganze Satz (hinter „Mit einem Werk") alſo lauten: „Alle Genvenienzen des Drama widerſtrebten dem eigentlichen Geſange der Singſtimmen und erheiſchten ſtatt deſſen die declamatoriſche Haltung."
" 94, Zeile 4 von oben: nach „Signera" iſt einzuſchieben „Sterace."
" 94, " 13 " " : ſtatt „knüpfen. — Dieſe" lies „knüpfen, — dieſe."
" 98, letzte Zeile: ſtatt „Singſtimmen" lies „Singſtimme."
" 100, Zeile 9, von oben: ſtatt „garbuglio" lies „garbaglio"
" 101, " 2, " " : " „euoje" lies „euje."
" 106, " 11 von unten: ſtatt „ſuße" lies „höchſte."
" 106, " 6 " " : " „verguigen" lies „verjüngen."
" 109, " 4 zu „Oper in zwei Acten" gehört Anmerk. 1) auf S. 372.
" 124, " 14 von unten: hinter „Figur" iſt einzuſchieben „verräthig."
" 125, " 12 " " : ſtatt „nur" (hinter „briccone") lies „Nun aber."
" 128, Zeile 17 von oben: ſtatt „tänzeriſch" lies „[illegible]zerlich."
" 131, " 9 " " : " „er" lies „es."
" 131, Anmerkung Zeile 3 iſt hinter „erhabenſten" einzuſchieben „poetiſchen."
" 132, Zeile 16 von oben: ſtatt „praktiſch" lies „poetiſch."
" 140, " 10 von unten: muß der Satz (nach „hineingeriſſen") heißen: „Er erſcheint, der Genußmenſch" u. ſ. w.
" 143, Zeile 16 von unten: ſtatt „und" lies „um."
" 145, " 4 " " : " „Bassi" lies „Bassi."

Seite 146, Zeile 5 von oben: ſetze hinter „ruſſiſchen“ ein Komma und hinter „italieniſchen“ die Worte „und deutſchen.“

„ 147, Zeile 12 lies: „Und dieß war der erſte Don Juan Deutſchlands!“

„ 159, „ 17 von oben lies: „ein Menſch mit großen Anſprüchen und beſchränkten Mitteln, der nicht einmal bei der Lectüre die vernünftigen Leſer zu intereſſiren vermag.“ Zeile 23 fällt weg.

„ 162, Zeile 7 von oben: hinter „hatte,“ lies „darüber ſagen und denken mochten.“

„ 169, Zeile 17 von unten: ſtatt „Chaos“ lies „Ober's.“

„ 176, „ 10 von oben: ſtatt „ſchere“ lies „kühne.“

„ 188, „ 14 „ „ : „ „herauf“ lies „herumreichen.“

„ 192, „ 11 „ „ : „ „Inſtrumentalſätzen“ lies „Inſtrumentalmelodieen.“

„ 202, Zeile 15 von oben: ſtatt „ein guter“ lies „einen guten.“

„ 204, „ 15 „ „ : „ „dieß“ lies „nicht.“

„ 213, „ 7 „ „ : „ „entwerfen“ lies „entnehmen.“

„ 222, „ 6 „ „ : „ „ergreift“ lies „beſitzt.“

„ 230, „ 4 von unten: iſt nach „Lebens“ einzuſchieben „miſchen.“

„ 235, letzte Zeile: ſtatt „Haupt aus ganz“ lies „Hauptausgang.“

„ 252, Zeile 8 von unten: ſtreiche „die“ hinter „Ich's.“

„ 254, „ 13 von oben: iſt hinter „Art“ einzuſchieben „Apoleg.“

„ 272, „ 12 von unten: ſtatt „ſchleudern“ lies „ſchluchzen.“

„ 281, „ 8 „ „ iſt hinter „nicht“ einzuſchieben „immer.“

„ 317, „ 8 von oben ſoll es heißen: „zuſagendſte Stimmlagenverbindung.“

„ 337, „ 18 von oben: ſtatt „letztere“ lies „letztern.“

„ 344, „ 13 von unten: ſtatt „Vertrag“ lies „Vertrag.“

„ 344, „ 7 „ „ ſtatt „ſich“ lies „ſie.“

„ 351, „ 16 „ „ ſtatt „epigrammatiſche“ lies „epigrammatiſchſte.“

„ 355, „ 3 von unten: ſtatt „die“ lies „der.“

„ 358, „ 23 von oben: ſtatt „Autemat“ lies „Autokrat.“

„ 358, letzte Zeile: ſtatt „Begeiſterung“ lies „Begeiſtigung.“

„ 361, Zeile 11 : „ „lyriſchen beſtimmten“ lies „lyriſchen, unbeſtimmten.“

„ 361, „ 15 von unten: ſtatt „ſpäter“ lies „ſchärfer.“

„ 363, „ 6 von oben: ſtatt „geiſtigſten“ lies „günſtigſten.“

„ 377, „ 4 von unten: ſtatt „Non ti ſidar etc.“ lies „Ah, chi mi dice mai.“

„ 385, „ 20 von oben: ſtatt „ſicher gehen“ lies „ſich ergehen.“

„ 392, „ 16 „ „ ſtatt „mir“ lies „wir.“